STORIA
DEI
Generi Letterari Italiani

IL ROMANZO

DI

ADOLFO ALBERTAZZI

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO

A MIO PADRE

24 Ottobre 1902

A. A.

PREFAZIONE

> *Romanzo (in origine)*: — Storia favolosa in versi . . . : per essere scritta in volgare *romanico*.
> TOMMASEO.

> *Roman*: — Histoire feinte, écrite en prose, où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des moeurs, ou par la singularité des aventures.
> LITTRÉ.

Avanti che Ippolito Taine appostasse nell' « ambiente » o « milieu » sociale e nelle condizioni e necessità di tempi e di razze le cause del male e del bene anche in letteratura, Niccolò Tommaseo aveva detto:

« Non solamente l'intera letteratura è imagine dello stato de' popoli, ma qualunque sia parte di quella può, bene riguardata, mostrare le inclinazioni e i bisogni dell'età.... ». E prima del Tommaseo, nel settecento, aveva detto un altro italiano, Gaspare Gozzi:

« Gli scrittori procurano anche nelle invenzioni e ne' trovati loro di fantasticar cose che piacciano a que' tempi in cui dilettano; e non potrebbero piacere, se non si conformassero a' costumi de' quali è andazzo mentre che scrivono ».

Ma a leggere le nostre storie letterarie anche recenti e più ampie si dubiterebbe che i romanzi tutti insieme, belli e brutti, abbiano mai fatto considerevole parte della nostra letteratura, siano stati mai invenzioni di scrittori italiani conformate bene o male alla vita italiana. Perchè? — Per necessità storiche, risponderebbero i seguaci del Taine. Infatti i nostri storici e critici moderni si piegaron soltanto su quelle pochissime opere di tal sorta che tutti conoscono, e respinsero le altre, o tutt' al più ne nominarono alcune con dispetto; prima, perchè tennero fede al vecchio pregiudizio che l'Italia non sia terra da romanzi; poi, perchè credettero meglio

esercitar l'ingegno e la pazienza intorno alle opere insigni, d'altro genere, e alle mediocri parenti di coteste opere insigni, e alle minime opere e cose che per diritto o per traverso sembrassero aver a che fare con esse. Ora lasciate che gli storici e i critici siano molti; ma sono molti anche i capolavori della nostra letteratura; quindi moltissime, per non dire infinite, le opere e le cose che impedirono di veder distesamente come i romanzi italiani avessero ragione a storia, o per virtù propria, o in relazione ai tempi, all'ambiente, ecc.

Con che non intendo asserire d'aver provveduto io a un grave danno. Anzi, se i nostri romanzi dal duecento alla fine del secolo decimonono paressero essere stati disgraziati fino all'ultimo, cioè fin ad oggi che ne ho scritta io la storia, io, per me, non avrei che una scusa sola e magra; quella dell'obbligo che impose al volume un limite da non trasgredire.

Ma sarà merito, più che mio, del metodo che ho seguito, se il mio lavoro non sarà giudicato a dirittura una compilazione; se qualche nuova verità apparirà dalla sintesi della stessa materia trattata da critici che tutti riconosciamo per maestri; se infine qualche lettore non troverà noiosa la storia di un genere che si profferisce ameno, o se qualche italiano loderà ingegni italiani d'aver antiveduto o preceduto nella evoluzione delle forme che il romanzo assunse in sette secoli.

ADOLFO ALBERTAZZI.

INDICE

PRIMA PARTE

Il romanzo antico (dalle origini a circa il 1800).

CAPITOLO PRIMO.

Il romanzo cavalleresco (dal sec. XIII al XV).

CAPITOLO SECONDO.

I romanzi del Boccaccio (1338-42?).

CAPITOLO TERZO.

La tradizione del Boccaccio nel Rinascimento e nell'Età Classica (dalla fine del sec. XIV a circa il 1565).

CAPITOLO QUARTO.

Partecipazione del romanzo straniero durante la Decadenza e nel Rinnovamento (da circa il 1565 a circa il 1800).

SECONDA PARTE.

Il romanzo moderno (da circa il 1800 alla fine del sec. XIX)

CAPITOLO PRIMO.

L'Ortis, i romanzi lirici e i romanzi dell'età napoleonica (1800-'25 circa).

CAPITOLO SECONDO.

Walter Scott; i precursori del Manzoni e i concorrenti (1814-1827).

CAPITOLO TERZO.

I Promessi Sposi (1821-1827).

CAPITOLO QUARTO.

Evoluzione e degenerazione del romanzo storico (1827-70 circa)

CAPITOLO QUINTO.

Il romanzo sociale, psicologico e di costumi avanti il '70.

CAPITOLO SESTO.

Il romanzo recente (1870-1901).

CONCLUSIONE.

PRIMA PARTE

IL ROMANZO ANTICO

(dalle origini al secolo XIX).

CAPITOLO PRIMO

Il Romanzo cavalleresco

(dal sec. XIII al XV).

DANTE.

I. Il « ciclo dell'antichità ». — Cavalieri e baroni classici, dalle prime leggende all'*Avventuroso Ciciliano.*

II. *Chansons de geste* e *lais.* Generazioni del ciclo carolingio e del ciclo bretone.

III. *La Tavola Ritonda* e il *Libro Galeotto.*

IV. « Cantores francigenarum ». — Come si faceva un romanzo.

V. I *Reali di Francia.* — Fonti. — Il senso della realtà. — Rettorica? — Ingenuità e popolarità. — *Guerin Meschino.*

Nel nome e nel ricordo di Dante padre incomincia anche la storia del romanzo.

Incomincia dalle rimembranze della buona donna, la quale

> traendo alla sua rocca la chioma
> Favoleggiava con la sua famiglia
> Deï Troiani, di Fiesole e di Roma,

e dalle leggende d'Alessandro Magno, che vide

> sovra lo suo stuolo
> Fiamme cadere infino a terra salde;

dai racconti della

> dolorosa rotta, quando
> Carlo Magno perdè la santa gesta,

e dai poemi e romanzi che a Dante rammentarono il cavaliere

> a cui fu rotto il petto e l'ombra
> Con esso un colpo per la man d'Artù:

incomincia dalle favole d'Artù, lodate per bellissime nel *De Vulgari eloquentia,* e dal « libro Galeotto » di Paolo e Francesca.

I. — Il « ciclo dell'antichità ».

Non v'è condizione di vita che esenti dal desiderare e dall'ammirare una vita diversa: non vi fu mai fatica che non si alleviasse, tristezza che non si confortasse, letizia che non sorridesse alla rappresentazione artistica della realtà, alle finzioni della fantasia, alle visioni e alle immagini della poesia.

Che secolo pieno di vicende e contrasti fu il Duecento! Incombenti prima le contese fra Impero e Papato: poi, la gioia dei liberi comuni; le battaglie fra comune e comune. Ed ecco che dai castelli del contado i signori introducono nella città la smania del prevalere; e quindi le fazioni, e i guelfi e i ghibellini dividono in parti cittadinanze e famiglie. I forti o combattono, e lentamente predispongono i comuni alle signorie; o vanno per il mondo a mercanteggiare, e arricchiscono le repubbliche.

Ai benefizi delle ricchezze fan guerra le pubbliche calamità; eppure la morte getta semi fecondi di novella vita e di nuova espansione d'arte e d'amore.

Però la nuova letteratura, che ingentilì il fiero secolo, sorse quasi timida e lenta, quasi impedita da quello stesso retaggio di grandezza antica la quale aveva allevate e alimentava e adornava altre letterature neolatine, di già baldanzose sorelle. La letteratura italiana venne alla vita imitando: nella lirica, imitava dal provenzale o lingua d'*oc*; imitava dal francese o lingua d'*oïl* nell'epica romanzesca, che tardi importava nella civiltà dei comuni l'ideale della feudalità europea. Con versioni dalla lingua francese o d'*oïl*, allora facile e dilettevole anche agli orecchi dei molti, più che dal latino popolare nacque la prosa narrativa italiana. — Consideriamo per prima la fortuna delle leggende intorno la guerra di Troia. Diffuse per tutta la cristianità medioevale, queste leggende eran conservate per tradizione scritta secondo opere falsamente attribuite agli antichi scrittori Ditti da Creta e Darete frigio.

Da esse opere il trovero francese Benoit de Sainte-More aveva derivato, nella seconda metà del XII secolo, il *Roman de Troie*. E fu appunto questo romanzo di 30.000 versi, e non Ditti o Darete, il genitore, da noi, di molta famiglia romanzesca. Tra le altre sue generazioni si annoverarono l'*Istorietta Troiana*, opera di anonimo, forse della fine del duecento, e diversi testi.

pure italiani, del secolo XIII, e un romanzo composto da Binduccio dello Scelto, al principio del secolo XIV. Anche più notevole rampollo del *Roman de Troie* fu la compilazione latina di Guido dalle Colonne: *Historia destructionis Troiae*; ma l'*Historia* stessa fu tradotta in italiano e in altre lingue, e genuina o mescolata con fonti francesi diventò a sua volta fonte copiosa a nuovi volgarizzatori e rifacitori.

Volgarizzamenti e rifacimenti.

Chi rimesti la materia e i volgarizzzamenti del « ciclo dell'antichità », in cui con le leggende troiane furono incluse leggende romane e fiesolane, può farsi idea del come favoleggiasse di Troia, di Fiesole e di Roma la buona donna lodata da Cacciaguida. Forse ella non narrava, nè voleva sapere, di Paris, che andò alla regina Elena e le disse umilmente e con lieto volto: *Madonna, se vi piacesse, io mi prometto al vostro piacere, come vostro cavaliere e leale amante;* ma certo raccontava di Enea e del padre Anchise, e di Catilina, che era *forte innamorato* della regina Belisea, la donna del re Fiorino sconfitto *per Catilina e per li Fiesolani*, e di Cesare che venne in gran tempesta a combattere *lo re Antonio*. E forse ella favoleggiava anche di Alessandro Magno: come trovò in un ricco verziere l'*albore che chi mangia del frutto non può morire;* e come ebbe e gettò la pietra che *per lo fiume correva come uno delfino.*

Perchè gran voga nel medioevo ebbero pur le leggende di Alessandro Magno.

Le aveva disseminate un romanzo greco d'uno Pseudo Callistene già dal secondo secolo dopo Cristo. Assunte a materia di racconto da un Giulio Valerio e da scrittori anonimi nel secolo XII, le leggende alessandrine offersero, in latino, la materia a un poema francese. Questo produsse composizioni italiane fino al sec. XIV; facendo d'Alessandro Magno, come le altre narrazioni fecero di Enea o di Catilina o di Paris, un cavaliere con gran baronia.

La semplicità delle fogge cavallerescee indosso agli eroi classici è davvero la più piacevole caratteristica in tal materia romanzesca d'origine letteraria, e se ne comprende perciò la lunga popolarità. Pensate che le favole fiesolane della buona donna di Firenze, insieme con novelle del Saladino e fatti di Cesare e racconti della guerra Troiana, entrarono bene o male fin nella narrazione più insulsa e più goffa che nel secolo XIV fosse dettata dall'intenzione di giovare al prossimo.

S. allude all'*Avventuroso Ciciliano,* il romanzo in cui Bosone de' Raffaelli da Gubbio (vicario. a Pisa, di Lodovico il Bavaro nel 1328 e senatore romano nel 1337) inventò le avventure di cinque baroni siciliani erranti per il mondo dopo la rivoluzione dei Vespri. Stanno assenti dieci anni: e a prova di quanto è instabile l'umana sorte uno di essi diventa ammiraglio del re di Tunisi: uno va in Inghilterra per incarico del Papa e difende il re inglese dai ribelli: uno serve al re di Rascia in Schiavonia. Di due mancan le avventure. cioè le parti del romanzo che le narrino: gli altri tornano a casa con molti tesori. Ma l'opera. che ci resta mal raffazzonata, gravata per di più da note erudite che la commentano, poco guadagna dalla compagnia di quelle fiabe e novelle che han da sole o in altri testi tanta attraenza d'ingenuità.

II. — Chansons de geste e lais.
Generazioni del ciclo carolingio e del ciclo bretone.

Nel gran vivaio di romanzi medioevali che fu la Francia fiorirono e fruttificarono due altre generazioni, d'origine non letteraria ma popolare. e più feconde che i romanzi dell'antichità: quelli del « ciclo bretone » e quelli del « ciclo carolingio ». il secondo veramente indigeno. Fin dal secolo IX. se non prima, l'epopea dei Franchi romanizzati. che darebbe il maggior alimento un giorno ai poemi della nostra letteratura già provetta, traeva i *joglers* nei castelli fra i grandi. e fra i guerrieri nei campi di battaglia: e accompagnandosi al suono della *vielle* (violino con grand'arco ricurvo) i *joglers* o giullari vi spargevano le *chansons de geste* (*canti di storia*): i lor primitivi racconti eroici. Centro al ciclo carolingio fu a poco a poco la rotta toccata in Roncisvalle alla retroguardia di Carlo Magno, tornando da una impresa in Ispagna nel 778: Rolando. conte della Marca di Bretagna fu il protagonista della gesta: la canzone che diceva la virtù di lui. e il tradimento di Gano o Ganellone, divenne poema nazionale nella *Chanson de Roland,* redazione del troviero Turoldo, alla seconda metà del secolo XI.

Inoltre. e oltre alle guerre con i Saraceni e i Pagani, prestaron materia a questo ciclo le lotte di Carlo con vassalli indocili: in particolare con i figli di Amone, tra cui grandeggiò Rinaldo. che diventò l'eroe popolare.

Serio era il ciclo carolingio; scarso di donne e amori; pieno di fierezza e religione; e ingentilì tardi.

Il ciclo bretone.

Contro di esso e assai diverso, per il carattere dell' « avventuroso » che l'accomuna piuttosto al « ciclo dell'antichità », si diffuse, dopo la seconda metà del secolo XII, il « ciclo bretone ». I cantori bretoni o celti eran venuti a dire i lor *lais* al popolo di Francia dopo che la loro gente era stata soprafatta dall'invasione germanica; e quei poemetti o *lais* generarono romanzi, che al cadere del secolo XII e nella prima metà del secolo XIII, rifletterono la vita francese e franconormanna qual era nella società più elegante e cortese.

Così fra il secolo XII e il XIII le avventure della *Tavola Ritonda* o d' Artù, con duelli e tornei e singolari prodezze, invece che guerre; con incantamenti, invece che Dio; con belle donne e sentimentali adulterî fecero contrasto, in una farraggine di romanzi, alle *chansons de geste* e tentarono ammorbidirle e corromperle. Ma il popolo seppe conservare le decadute canzoni e i racconti del suo Carlo, d'Orlando e Rinaldo meglio che non i volubili signori conservassero in voga Tristano e Isotta, la *Tavola Rotonda* e tutta la « materia di Bretania ».

III. — La Tavola Ritonda e il « Libro Galeotto ».

Intanto l'Italia riceveva l'assetto politico che le consentiva, fra altri benefizi, desideri d'arte e bellezza e leggiadri costumi. La Marca Trevigiana, prevalendo ad ogni nostra più nobile terra, fu la *Marca amorosa e gioiosa*. Qui le *chansons de geste* e i romanzi d'avventura ebbero, da noi, la prima fortuna; e le avventure di Lancilotto, di Tristano e di Artù vi eran lette nella propria lingua d'*oïl*. Come eran belle! Dilettavano dovunque si sapeva leggere; in tutto il mondo.

Ve' ve' che ressa fanno i cavalieri della Tavola Rotonda, *ciascuno per avanzare gli altri in prodezza!* — cantava in tedesco Tomasino de' Cerchiari da Cividale, poeta alle corte di Ottone IV, quasi cadendo in tentazione di peccato perchè lodava coteste letture leggiadre dopo aver ammonito giovani e donzelle alle virtù d'Alessandro e alle virtù d' Andromaca: in Italia, non molto di poi, il *Novellino* non faceva torto a Tristano e ad Isotta per amore di Alessandro Magno o dei figli di Priamo o per amore di Traiano, di savi, di filosofi e santi; non escludeva i *conti* del re Meliatus e della dama di Scalot, che morì per amore di Lancilotto.

La Tavola Ritonda.

Vedete: Alla corte di Artù, alla Tavola Ritonda, conven-

sono i più nobili cavalieri erranti, i quali *disiano onore di cavalleria.*

Nella sala, a una colonna di diaspro, si legge:

> Io vi fue manifesto che lo amore si è una cosa e una via la quale mena l'uomo a prodezza e a cortesia; e lo amore si è riposo d'ogni fatica. . . .

. . . . Ah no che Amore non fu riposo per Paolo e Francesca! La prodezza e l'amore di Lancilotto rinnovano la pietà delle « anime affannate ». E come lessero, Paolo e Francesca, la storia di Lancilotto? In italiano o in francese? — Il libro Galeotto non potè essere la compilazione dei romanzi bretoni che fu compiuta in francese da Rusticiano da Pisa verso il 1270 e di cui fu traduzione la *Tavola Ritonda* o l'*Istoria di Tristano:* quella alla quale appartengono le due righe su riferite: quella che *conta e divisa di belle avventure e di grandi cavallerie e di nobili torneiamenti che fatti fuoro al tempo dello re Uter Pandragon e de' Baroni della* Taula Vecchia . . . . ; *fino alla distruzione della* Taula Nuova, *la quale intraviene per la 'mpresa dell'alta inchiesta del Sangradale.* Non potè esser Galeotto il libro di Rusticiano da Pisa perchè questi fu romanziere assai pudico.

Il primo romanzo italiano in cui trovasi distesamente narrato il peccato di Ginevra è l'*Historia di Lancilotto del Lago che fu al tempo del Re Artù.* Nel 1313 Innocenzo III la proibiva, per la oscenità del contenuto. E ivi, al cap. 66° si legge:

(Galeotto fu il libro...).

> Dama, dice Gallehault, gran mercè; io vi priego che voi gli doniate il vostro amore (*a Lancilotto*). . . . Certamente, dice essa, io glie ne prometto, ma che egli sia mio, et io tutta sua, et che per voi sieno emendate tutte le cose mal fatte. Dama, dice Gallehault, hor convien che si facci il cominciamento del servitio. Dama, dice esso, gran mercè, baciatelo avanti a me per cominciamento di vero amore. Del baciare, dice essa, io non ci veggo nè luogo nè tempo. . . . Queste dame che sono qui, . . , non potrebbe essere che non vedessino. . . . Dama, dice Gallehault, ... noi tre saremo insieme come se noi consultassimo. Di che mi farei io pregare? disse essa: più lo voglio io che voi. Allhora si tirano da parte et fanno sembiante di consigliare. Et la reina vede che il cavaliere non ardisce di fare più: lo piglia per il mento, et lo bacia davanti a Gallehault assai lungamente. Et. . . .

Ma anche questa versione non è anteriore al '300. È dunque quasi certo che Paolo e Francesca appresero in qualche testo francese il fallo di Ginevra: o meglio, Dante imaginò che essi in qualche testo francese apprendessero di Lancilotto, come amor lo strinse.

IV. — « Cantores francigenarum ».

Carlo Magno era caro al nostro popolo per tradizione secolare, da poi che gli Italiani avevano riconosciuto in lui il ristauratore del romano impero. la coscienza della gente latina l'aveva elevato ad eroe contro il germanesimo. e la leggenda italica l'aveva condotto a riedificare Firenze distrutta da Attila e da Totila.

La materia epica che doveva esser riserbata ai rifacimenti artistici del Pulci. del Boiardo e dell'Ariosto e pervenire accresciuta. trasformata. italianizzata. alla nostra letteratura già provetta. era dunque e restava in prevalenza la materia dell'epopea di Francia: dell'epopea che la nazionalità francese aveva generata nel suo primo comporsi e che il canto dei Franchi romanizzati aveva svolta per volgere di secoli.

Contaminazioni e innovazioni.

E così la materia carolingia più cara al popolo trovò anche cantori nostrani: più che altrove, nella Marca *amorosa e gioiosa*. Forse eran veneti quei *cantores francigenarum* a cui, del 1288, i rettori del Comune di Bologna proibirono di dimorare, *ad cantandum,* nei dintorni del loro palazzo, perchè ne erano disturbati. Ma imaginarsi a che riducevano la lingua d'*oïl* quei poveri rozzi cantori di storie di Francia! Naturalmente a poco a poco discese dalla loro bocca un linguaggio sempre più ibrido, in cui gli elementi dialettali tendevano a domare il francese. Contemporaneamente alla contaminazione formale, avveniva una contaminazione della sostanza. Già un cantastorie veneto dei più antichi trasferiva la scena dell'azione in Italia. E si ebbe, per nuova forma e sostanza, una letteratura epica franco italiana: in particolare franco veneta. tanta ne fu la diffusione nella Marca Trevigiana e nei paesi tra l'Adige e il Po.

Del resto, un fatto curioso dimostra chiaro come piacessero questi romanzi franco italici e in che modo, fin dalle prime età, il romanzo cavalleresco venisse composto da noi. Il fatto è questo, che da tanti racconti il prof. Pio Rajna potè desumere un racconto tipo. unico. e proporne lo schema.

Argomento tipico del romanzo cavalleresco.

Un barone della corte di Carlo, o di sua propria volontà, ed allora di nascosto, oppure costretto da un bando, lascia la Francia, e va errando sconosciuto per Pagania.

Là compie ogni sorta di prodezze; uccide mostri, vince torneî, decide della sorte delle guerre. Un po' di salsa erotica non deve mancare. Le fanciulle saracine innamorano del cavaliere, e senza troppi ritegni fanno conoscere le loro

[illegible]. La manifestazione suole aver luogo in momenti difficili: Gano, il perfido traditore, per mezzo di messi e di lettere, ha svelato a nemici crudeli chi sia il cavaliere, e procurato così all'infelice le durezze di una prigione e gravissimo pericolo di vita. Intanto di Francia si partono altri baroni per andare in traccia del compagno. Nuove avventure, nuovi pericoli. Essi giungono appunto in tempo per campare l'amico, e quindi insieme, dopo aver battezzato città e regni, ritornano verso l'Occidente. Per solito il ritorno è sommamente salutare alla Cristianità, giacchè serve a dissipare gli eserciti sterminati, che qualche fiero saracino ha condotto nel frattempo sotto Parigi.

S'intende tuttavia che innovazioni loro proprie v' introdussero alcuni poeti e scrittori a dirittura intenzionati d'arte: come quell' anonimo padovano dell' *Entrée de Spagne*, che per un episodio d'Orlando diede un primo segno di fusione tra la materia carolingia e la bretone; o come un veronese Niccolò, del secolo XIV, che tentò anche più oltre, dando alla sua *Prise de Pampelone* atteggiamenti di romanzo storico e cercando un eroe nuovo, e italiano, in Desiderio re dei Longobardi: o come quel Raffaele Marmora, forse veronese anch'egli, che con certa indipendenza componeva ancora un romanzo in prosa d'*oïl* tra il 1379 e il 1407!

Transizione alle compilazioni in prosa

Ma nella seconda metà del duecento, decaduta che fu la gloria della Marca Trevigiana, la letteratura romanzesca del popolo e per il popolo aveva mutato terra di cultura e produzione: era stata attratta in Toscana, a Firenze. Ivi proseguì più vivamente e alacremente la sua fortuna. Ivi trovò vesti ben più acconce e belle: l'agile ottava, che sopperì alle noiose *tirade* su di una sola rima: e una prosa già addestrata a lunghe narrazioni. Lo schietto e dolce idioma del *sì* doveva abbellire, ingentilire, naturalizzare Orlando, che soccorreva il vecchione re Carlo, e Rinaldo di Montalbano, che sosteneva la casa di Chiaramonte contro i traditori di Maganza. Sinchè, alla fine del trecento, parve tempo di ordinare, schiarire e informare in più saldo organismo tanta materia sparsa e molteplice. Ne vennero allora le compilazioni. Vennero i *Reali di Francia.*

V. — I Reali e il Guerin Meschino.

Se dei *Reali di Francia* si possono contare una trentina di manoscritti, nessuno dei quali anteriore al declinare del trecento, chi potrebbe enumerarne le edizioni a stampa, dal cinquecento ad oggi?

Quante nelle fiere e sagre di villaggio, dalle Alpi alla Sicilia, se ne potrebbero rintracciar di sconosciute tra quelle che furono

condotte su l'edizione di B. Gamba (1821), la prima ch'ebbe un testo compiuto e tutto intelligibile? Questo testo, che offerse esempi di bella lingua anche alla Crusca, meritava più che tanti altri, grandi e piccini, d'esser fermato in lezione critica: e il romanzo meritava lo studio paziente e lungo che Pio Rajna vi fece intorno, per le fonti e per l'autore.

Fonti dei *Reali di Francia.*

Le fonti furon distinte dal Rajna in cinque sorta: 1. *Chansons de geste,* venute di Francia: 2. Cantari franco italiani: 3. Cantari veneti: 4. Romanzi in prosa italiana; 5. Cantari in ottava rima.

Più copiose sono la terza e la quinta sorte.

Particolarmente, la materia dei primi tre libri dei *Reali* è quasi tutta contenuta nel *Fioravante,* una versione non infedele di un testo originale in prosa francese.

Al quarto e quinto libro si riferisce la storia, così diffusa in prosa e in rima, di Buovo d'Antona, *le plu prod om che se possa trovar;* e al sesto libro si collegano le storie, non meno celebri, di Pipino e Berta, di Mainetto e Orlandino.

Il romanzo dei *Reali* è quindi compilazione, ma d'un compilatore che foggiava la materia a suo modo, e che dimostrando come codesta materia rispondeva al sentimento epico fantastico del popolo italiano, attestava di sè, nell'opera, un'intenzione che oggi diremmo di verità realista.

Carattere del compilatore.

Il romanzatore italiano cercava d'illudere proprio come una cronaca. Il nostro buon senso, quel senso che noi italiani abbiamo della realtà, l'induceva a dar un nome ai personaggi che nelle fonti non l'avevano e a renderne verosimili le azioni con giuste ragioni; lo voleva informato delle minime circostanze, quasi egli fosse presente ad ogni cosa. Con la geneologia, la cronologia e la topografia cercò assicurarsi in una tranquillità di storico inconcusso. È vero che tutti i romanzi carolingi abbondano di geneologia, forse per conservar più facilmente l'intelligenza degli uditori e dei lettori intorno le quattro gesta derivate da un sol ceppo e così intricose: le gesta di Maganza, de' Reali di Francia, di Mongrana e di Chiaramonte. Ma nei *Reali* l' albero geneologico infronda tutto, naturalmente, nelle sue numerose schiatte, e se ne scorge bene la dirittura del tronco.

Dal capostipite Costantino nacque Costanzo Fiovio imperatore; da cui Fiorello di Francia, e da questo, Fioravante. E da Fioravante due figli: l'uno fu Gisberto Fiervisaggio; da cui disce-

reso Pipino e Carlo: l'altro fu Ottaviano dal Lione, dal quale discese Bovetto. E da Bovetto venne, nipote, Buovo di Antona, e da Buovo, tra gli altri, Bernardo di Chiaramonte, padre dei duca Amone e di Milone.

Da Milone, si sa, nacque Orlando; e da Amone, Rinaldo.

Non meno avveduto il compilatore è poi nella cronologia e nella geografia. Impone date, precise fin nei mesi, agli avvenimenti: accuratamente descrive fin i viaggi per mare, e per terra misura le distanze a leghe, e nota se, per caso, un luogo mutò nome.

La mattina si partirono e passarono tra 'l monte Arteles e 'l monte Pireneo, e passarono presso Pamplona a due leghe, e la sera tardi passarono a Nobil e giunsero presso ad un castello che era chiamato Calisfor, il qual oggi si chiama Malborghetto.

Questa stessa voglia di verosomiglianza, che pur l'induce a numerare i guerrieri d'ogni esercito come a determinare senza fallo i confini dei luoghi e a riscontrar nomi di vere città e regioni nei nomi più imaginari, priverà il romanziere di non poco della poesia fluente nelle fonti primitive a cui attinge; ma con tutto ciò, e anche per ciò, la materia epica francese assume nei *Reali* (dice giustamente il Carducci) le forme classiche nostre e « un'ampiezza di riposata narrazione quasi liviana, con una macchina ideale quasi virgiliana, con un accendimento nelle rappresentazioni delle passioni d'amore quasi ovidiano, con un apparente intendimento di cristianesimo tutto politico ».

Non dimenticava, infatti, il religioso autore dei *Reali*, che per *buona fede* Costantino *fece battezzare tutta Roma e dotò la chiesa di Dio;* ma neanche dimenticava l'ira di Dante e i *pastori della Chiesa, che per loro bene proprio dovevano tutto il mondo guastare*. Egli si diceva di *bassa condizione*, ma non era uomo volgare nè di animo nè di mente, e imprimendo in quel suo mondo fantastico cavalleresco caratteri di serietà e severità, aveva pure atteggiamenti artistici: rammentava Ovidio e Sallustio; trovava belle sentenze, e orazioni, e lettere adorne. Lodandolo della prosa facile e piana e della facilità ad esprimere il pensiero, il Rajna non gli perdonò la prolissità, e lo rimproverò di amplificazioni rettoriche, per cui tanto piacque a giudici stranieri. « L'arte che gli stranieri ammirano in noi perchè ne sentono la mancanza nel loro passato » il Rajna « l'ha a disdegno, quando fu pagata col vigore dell'affetto e della sponta-

neità ». Se dunque nei *Reali* i caratteri umani sono « mal designati e peggio coloriti » e se le passioni vi perdettero efficacia, sarebbe stata colpa in gran parte della « rettorica insinuatasi persino in quel genere di letteratura che più d'ogni altro doveva dirsi frutto del medioevo, il romanzo cavalleresco ». No. Sia lecito osservare che l'umile compilatore, nonostante quella intenzione di arte e quelle rimembranze classiche, conservò una primitiva freschezza e vigoria e spontaneità. È proprio artificioso, cioè falso quando esclama per Fegra e Riccieri appassionati amanti ?:

Ma dimmi Fegra, e tu Riccieri, dov'è il vostro senno? O cieco amore, quant'ài tu vestiti come femmine! O Ercole, tu filavi, o Achille tu ballavi con Deidamia !

È proprio rettorico quando imagina che Mainetto ripensi ad Alessandro, ad Annibale e Scipione, e che Carlo ripensi a Lucano e a Cesare? Ah forse forse i *Reali*, popolari in Italia da più che cinque secoli, potrebbero dimostrare meglio di molti ragionamenti che nella nostra letteratura la tradizione classica era elemento naturale, necessario, e che la tradizione classica non sarebbe degenerata nel cancro della rettorica se la nostra letteratura e la nostra vita fossero rimaste esse intimamente, sinceramente congiunte!

« Si vede anche nei *Reali* (il Rajna ammette e sembra contradirsi) .... si vede... che questi nostri progenitori, non solo i dotti, ma quelli ancora mezzanamente istrutti, portavano tuttavia nell'anima sentimenti pagani ». Appunto!, nell'anima avevano il paganesimo: e Alessandro e i Scipioni e Cesare e Ovidio. Non per questo, non per tali artifici l'autore dei *Reali* disegnava scarsi i caratteri umani e non approfondiva le passioni! Oh, per tutt'altro! Perchè egli non era artista come il Boccaccio e l'Ariosto; perchè non poteva saper egli di psicologia.

Ma tant'era sincero questo scrittor popolare, tanto rimaneva ingenuo nella sua cultura tradizionale e non scolastica, da osservare e intuire spontaneamente la verità della vita e da rappresentarla con brevi segni, che valgono spesso molte pagine di moderni romanzieri psicologici! Per credere non occorre affaticarsi e perder tempo in lunghe ricerche. Al libro II, cap. IV:

Come la reina incontrò Fioravante, suo figliolo, che andava alla morte....

Mentre ch'el giustiziere voleva uscire fuori della porta, ed eglino:...

scontraronsi la reina che tornava dalla festa; e vedendo tanta gente, si meravigliò, e fermossi per vedere colui che andava alla giustizia; *et ongnuno la guardava e nessuno nolle dicea niente*.... Quando giunse Fioravante per me' la madre, e la reina nollo conosceva, perch'egli aveva fasciati gli occhi, ma pure gli parve molto giovanetto, e disse: Iddio ti faccia forte.... — Fioravante come l'udì parlare la riconobbe e disse forte: Omè, madre, pregate Iddio per me! Quando la reina udì il suo figliuolo, sarebbe per dolore caduta da cavallo....

Questa è verità umana tragicamente intuita.

Al lib. III, cap. XI:

Come Drusiana baciò Buovo sotto la tavola....

Era tanto accesa dell'amor suo, ch'ella non poteva mangiare.... Ella si lasciò cadere il coltellino, e poi si chinava, e fece vista di non lo potere aggiungnere, e disse: Agostino (*Buovo*), ricoglimi quello coltellino. — Buovo si chinò; e come fu sotto la tavola, ed ella disse: — Vello qui — e presolo pe' capelli e per lo mento, e baciollo.... E Buovo uscì di sotto la tavola tutto cambiato di colore per la vergogna, e Drusiana, tutta accesa d'amore, similmente era tutta cambiata nel viso, ond'ella sospirò e disse: — Donne, perdonatemi, ch'io mi sento tutta cambiata.

Questa è arte semplicemente umana.

E al capo XXI del libro II si legge che la figliola dell'ostiere disperando di più riveder Fioravante innamorato di Drusolina e tardi apprendendo che il padre glielo avrebbe dato per marito....

.... *ebbe sì grande il dolore, che ella serrò le pugna; e in presenza del padre cadde morta.*

C'è nella vigoria d'una frase la verità artistica e umana del Boccaccio: quando narra che l'amante della Silvestra, *raccolto in un pensiero il lungo amor portatole e la presente durezza di lei e la perduta speranza, deliberò di più non vivere: e ristretti in sè gli spiriti, senza alcun motto fare*, chiuse le pugna, *allato a lei si morì*.

Ed è strano che a giustificare la popolarità dei *Reali* il Rajna, così acuto, non trovi che queste ragioni: la copia delle narrazioni che i novellatori una volta potevan ricavare dal romanzo; il soggettivismo con cui anche adesso il popolo accomoda al suo gusto e colora di sè quel che legge: l'attrattiva delle cose regali e principesche e dei nomi di Costantino e Carlo Magno; l'attrattiva d'una civiltà la cui tradizione non è spenta del tutto; lo spirito religioso; e, infine, la fortuna, perchè *habent sua fata libelli!*

Le ragioni della popolarità dei *Reali*

Ci sono altre ragioni della popolarità dei *Reali*, e, prima di tutte, l'attinenza della vita umana: rappresentata a rapidi

tratti, d'abbozzo o di scorcio, ma veracemente, sinceramente rappresentata: c'è la vita nelle corti e nei romitaggi; nelle prigioni, nei boschi e nei campi di battaglia; la vita appena appena atteggiata, ma non falsata dalla rettorica e dalle favole, tra le vicende di guerre e paci, di battaglie e tregue, di sconfitte e vittorie; fra peregrinazioni e duelli; feste e sventure; travestimenti, adornamenti, conversioni; ladrocini, prigionie, fughe, rapimenti e riconoscimenti; visioni e sogni: la vita commossa ma non falsata dai miracoli di Dio e di San Marco Evangelista, dalle virtù d'erbe e di leoni e di cavalli, dalla potenza dei veleni e dagli abbattimenti dei giganti: amori e odi; ire e pietà; virtù e vizi; gelosie, vendette, calunnie, colpe d'amore; assassinì e perdonanze; tradimenti e giustizie; sacrifici d'amor materno e bontà o ingratidudine figliale: tutte le passioni umane ci sono, nei *Reali*; non magistralmente improntate e ritratte come pretenderemmo noi critici, ma ci sono. Poi c'è l'allettamento del sesto libro che (asserisce il Rajna) « se non fosse la mancanza di ingenuità e la forma prosaica, sarebbe a noverare tra le più belle creazioni del ciclo carolingio ».

Orlandino.

È il libro d'Orlando, il senatore romano: l'eroe quasi nazionale. Poichè Orlando nacque in Italia. Milone figliolo di Bernardo di Chiaramonte, essendo con gran baronia e in festa al palazzo di Carlo, danzò con Berta sorella del re (quella che filava!):

Ed ella più volte ponendo mente a tutti gli altri baroni, non ne vedeva niuno tanto leggiadro e pellegrino, onde cominciò ad amarlo; e quando Milone alcune volte la guardava, gli occhi di ambedue si scontravano insieme, sicchè si accorse che l'altro lo amava, e danzando si dicevano alcune parolette ridendo, sicchè Milone tutto sospirava d'amore.

È rettorica, questa?

Si amarono; vinti dal cieco amore, fallarono; e sebbene sposati dal duca Mauro, Milone e Berta furono bandeggiati dal re e scomunicati dal papa; e capitarono a Sutri, dove in grandissima povertà nacque Orlando (Rolando, è nome tedesco. La falsa etimologia e la leggenda lo ricavarono da *rouler*, perchè, nascendo, il bambino sarebbe rotolato dal grembo della madre).

Ivi, a Sutri, Orlandino ragazzo penetrò in corte e afferrò la tazza piena di capponi e carni.

Carlo Magno, che aveva sognato d'un lioncello che lo salvava da un dragone, finse *un grande rauco di gola, credendo di far tremare Orlandino.*

Ma Orlandino

... [illegible] il piatto e distese la mano e prese Carlo per la barba e disse: — Che ai tu? — [illegible] e fu più scura la guardatura che fece Orlandino verso Carlo che quella che fece Carlo verso lui.

Questa è pur bella semplicità!

I baroni del re trovarono Berta nascosta (*Orlandino piangeva perchè vedeva piangere la madre*), e Carlo le perdonò e *fece Orlandino suo figliuolo*.

Orlandino fu il più temuto uomo del mondo e dal pastore della santa Chiesa fu fatto gonfaloniere della Chiesa e campione di tutta la Cristianità e senatore di Roma, e Carlo lo chiamò poscia il gonfaloniere dei Cristiani.... Fu alquanto di guardatura guercio, ed aveva fiera guardatura, ma fu dotato di molta virtù, e cortese, caritatevole, fortissimo del suo corpo, onesto, morì vergine e fu uomo senza paura, la qual cosa niun altro francese non ebbe.

Andrea da Barberino

Così scriveva e componeva, tra la fine del secolo XIV e il principio del secolo XV (certo dopo il 1360), Andrea da Barberino di Valdelsa, il rifacitore più famoso di romanzi cavallereschi: compilatore, oltre che dei *Reali*, di questi romanzi: L'*Aspramonte* (3 lib.): *Le storie di Rinaldo* (7 lib.): *La Spagna* (1 lib.): *la seconda Spagna* (1 lib.): *Le storie Narbonesi* (7 lib.): *Aiolfo* (un lib. di sterminata lunghezza): *Ugone d'Avernia* (3 lib.). E fu autore anche del *Guerin Meschino* (8 lib.): forse il primo romanzo che Andrea compose e che si ricongiunge all'*Aspramonte*, ma che più di ogni altro abbonda dell'elemento meraviglioso.

Guerino, figlio di Millon signore di Durazzo, è venduto da corsari a Costantinopoli e corre alle più stupefacenti avventure. Vede paesi strani e strani mostri: monocoli, grifoni, dragoni, giganti, antropofagi; tesori; gli alberi del sole e della luna; il pozzo di San Patrizio; il paese del Prete Ianni e il giardino di Alcina con *molti frutti fuori di stagione*.

Mezzo secolo, o poco più dopo che Andrea componeva questi libri, il Pulci derivava il *Morgante* da un poema d'ignoto e dalla *Spagna in rima*; il Boiardo rinnovava con la materia del ciclo bretone la materia del ciclo carolingio e apriva la via all'Ariosto. Ma già avanti l'opera popolare d'Andrea la letteratura italiana aveva avuto i romanzi di Giovanni Boccacci.

CAPITOLO SECONDO

I romanzi del Boccaccio

(1338-42 ?)

RIFLESSIONE CRITICA.

I. Il tempo; l'occasione; le fonti; gli elementi compositivi; la composizione del *Filocolo* (1338-'41 ?). — Importanza del *Filocolo* nella storia del Boccaccio e nella storia del romanzo.

II. Influenza della *Vita Nova,* di Virgilio e di Ovidio — Importanza dell' *Ameto* (1341 o '42). — Allegorie; dolcezze bucoliche e realtà.

III. Maria d'Aquino indulgente o crudele? — Disparati ed erronei giudizi intorno alla *Fiammetta* (1342 ?) — Storia di un'anima.

IV. La *visione* come elemento romanzesco e la satira del *Corbaccio* quale pittura di costumi. — Fortuna dei romanzi del Boccaccio. — Quale di essi fu più efficace nell'evoluzione del romanzo?

Con tutta la copia di notizie e di studi che si venne accumulando intorno agli scrittori classici è divenuta più ardua, invece che più agevole, l'estimazione giusta delle opere loro. Di esse si ricercarono le fonti e s'indagarono gli elementi compositivi; ma si direbbe che tutto questo giovò a valutarne il pregio in relazione a noi, al nostro senso e al nostro concetto artistico, piuttosto che in relazione all'età in cui esse furono composte e ai sensi e ai criteri artistici di quell'età. Ora, in ogni forma d'arte v'è il bello immutabile, immortale, e il bello che muta secondo i tempi: il bello mutevole deve essere considerato non meno del bello che non muore da chi voglia rettamente e pienamente giudicare le forze e le prove dell'artista, e misurarne l'influenza nei contemporanei e nei posteri.

Dei tre romanzi in prosa del Boccaccio, uno solo ha qualche grazia presso noi; gli altri due si sogliono condannare come tentativi falliti e opere, almeno in parte, false. Ma tutti tre ebbero grande e lunga fortuna, e forse maggiore quelli che a noi non piacciono. Quale e quanta forza d'ingegno e d'arte ci videro dunque i contemporanei e i primi posteri? quanto della forza e dell'arte, che il Bocaccio vi usò, andò perduto alla nostra con-

siderazione? Senza questo, senza prima trasferire noi stessi alle ragioni artistiche e storiche dell'opera che si studia, per riferir dopo l'opera a noi, al nostro criterio moderno, la critica sarebbe fallace e inutile: questo libro sarebbe inutile come molti altri, e perderebbe anche quell'attraenza che hanno le cose poco note o non abbastanza note.

I. — Il Filocolo.

Giovanni Boccacci (1313-75) alla corte di Napoli.

Quando il Boccaccio, giovane d'intorno i venticinque anni, si innamorò di Maria d'Aquino, il re Roberto d'Angiò pensava a rinnovare Augusto, in sè stesso, a Napoli. Concorrevano alla corte maestri di nuova poesia, romanzatori, dottori di lingua greca e di latina sapienza, maestri d'ogni arte, valenti cavalieri e filosofi: e le dame chiedevano per nuovo diletto spettacoli di tornei e di gladiatori. Amori e corrutela avevano ostentazioni di finezza e gaiezza francese, e la fastosa borghesia cercava le mode di Francia, mentre la nobiltà opponeva meraviglie di lusso orientale alle costumanze paesane. E il sole, che per le vie e i palazzi e le ville suscitava tanti splendori, illuminava da per tutto, in quella terra di paradiso, memorie dell'antica grandezza e avanzi del latino nome. Dalla sua reggia il re Roberto s'affacciava alla storia quale principe del Rinascimento: il popolo, che usciva dal medioevo, s'affacciava alle gioie del Rinascimento nel primo romanzo di Giovanni Boccacci.

Entrato alla Corte con l'amico Niccola Acciaiuoli, il Boccaccio non era nuovo alle Muse, che davanti alla tomba di Virgilio lo avevano dissuaso dal diritto canonico: nè era nuovo alle donne e alle scapate compagnie. Ma debitamente, come si conveniva a poeta, Amore lo colpì la prima volta in chiesa, in San Lorenzo nel dì del Sabato Santo (1338?), e l'accese di colei che doveva elevarlo alle più alte glorie dell'arte.

> Il cuore mi incominciò sì forte a tremare, che quasi quel tremore mi rispondeva per li menomi polsi smisuratamente.

Il figlio del mercante fiorentino amava la figlia naturale del re, moglie d'un cortigiano. La bionda Maria, contessa d'Aquino, consolò il poeta pochi dì dopo al monastero di Sant'Arcangelo a Baiano; ove, tra i nobili compagni, discorse con lui di Florio e Biancofiore, e gli disse:

La memoria degli amorosi giovani.... è lasciata solamente ne' favolosi parlari degli ignoranti. Donde io ti priego, per la virtù che fu negli occhi miei il primo giorno che tu mi vedesti e che a me per l'amorosa forza t'obbligasti, che t'affanni in comporre un picciol libretto...., nel quale il nascimento, l'innamoramento e gli accidenti de' detti due, infine alla fine loro, in termine si contengano.

Fiammetta gli disse così, o press'a poco così; perchè al poeta, anche se narri dell'amor suo, è lecito fingere in qualche cosa, in molto, o magari in tutto.

Fingendo non mentiendo: fu questa per il Boccaccio la via lecita, se non necessaria, a procedere nell'arte.

E a prova del suo amore, e per ornarne le allusioni e i casi, quale argomento più bello che la leggenda in cui Biancofiore e Florio, nati a uno stesso fiorire di maggio e cresciuti fanciulli insieme, s'amavano giovinetti e perseveravano contro ogni avversità di fortuna, sino a conseguire l'ultima felicità? La leggenda di Florio e di Biancofiore era popolare già nel secolo XII: già memorabile nella poesia provenzale e nella prima poesia italiana. Trascorse in tutte le letterature d'occidente; in Italia al tempo del Boccaccio piaceva udirla ripetere da un *cantare* in ottava rima. Ma il Boccaccio doveva nobilitarla; così voleva Maria. Per piacere a lei e alle donne che desideravano romanzesche vicende, anzi tutto egli accrebbe, nella parte drammatica dell'azione, l'età dell'eroe e dell'eroina, rendendoli non più giovinetti, ma consapevoli e maturi all'amore; poi ampliò il semplice argomento leggendario in sette libri, e in questo modo:

Argomento del *Filocolo.*

Quinto Lelio Africano e la moglie Giulia Topazia, entrambi di nobile gente romana, avevan fatto voto di recarsi a San Giacomo di Campostella se dal Santo ricevessero la grazia d'un figliolo lungamente desiderato. Come fu manifesta la gravidanza della donna, certi ormai della grazia, i nobili coniugi viaggiarono con gran famiglia alla volta del Santo. Ma i soldati del re Felice di Spagna assalirono la straniera compagnia, e nel conflitto Quinto Lelio rimase morto. Dispiacque al re che il demonio avesse in tal modo incitati i suoi contro il devoto pellegrinaggio, e però accolse amorevolmente in Siviglia la vedova illustre e la recò seco a Marmorina, ove la regina era anch'essa incinta. Le gestanti si sgravarono a un tempo, l'una d'un maschio, l' altra d' una femmina. Ma nel parto morì la vedova di Quinto Lelio. Ed essendo la stagione dei fiori, il regale infante ebbe nome Florio, e la povera orfanella, Biancofiore.

Fin d'allora era destino che si amerebbero un giorno.

Furono allevati insieme: crebbero insieme: insieme impararono a leggere nel *santo libro di Ovidio*. Venere ne appetitò e mandò ad essi, ancora fanciulli, Amore con le sembianze del re Felice.

> Poiche spogliato s'ebbe le lievi penne e pervenuto al dimandato luogo, e vestitosi la falsa forma, entrò sotto i reali tetti, passando con lento passo nella secreta camera ove egli Florio e Biancofiore trovò soletti puerilmente giocare insieme. Essi si levarono verso lui, siccome far solevano, ed egli imprima preso Florio, il si recò nel santo seno, e porgendogli amorosi baci, segretamente gli accese nel cuore un nuovo disio, il quale Florio poi riguardando nei lucenti occhi di Biancofiore, con diletto il vi fermò.

Presto il vero re Felice ebbe avviso che i ragazzi non avean più voglia di studi e giochi, e scoprì che s'amavano. Per separarli mandò il figlio a Montorio, a scuola di filosofia. Ma a Montorio invece che filosofare Florio pativa d'amore; viveva lontano dalla sua Biancofiore. Divenne necessario privarlo di lei per sempre. E fu ordinato un inganno per cui Biancofiore apparisse aver lei attossicato un pavone della mensa del re, e così fosse condannata al fuoco.

Che tradimento! Ecco l'innocente donzella al rogo. Ed ecco a liberarla Florio; il quale ha avuto notizia del pericolo da un anello magico, che gli donò l'amata. Non perciò finiscono i guai: non basta il valore di Florio. Il re vende schiava Biancofiore, fa crederla morta; e un sogno rivela a Florio che ella è schiava. Succedon quindi le ricerche dell'amante: le fatiche d'amore, giacchè *filocolo* dovrebbe significare *amator di fatica* (lib. IV). Filocolo cammina e cammina: passa per Certaldo, ove ode che uno scrittore dal nome pieno di grazia celebrerà un dì il suo lungo pellegrinaggio: sosta a Napoli, ove Fiammetta e sue compagne e compagni della corte del re Roberto l'ammettono alle loro gentili « questioni »: perviene ad Alessandria d'Egitto. Ivi è Biancofiore, che con cento altre damigelle è stata venduta all'Ammiraglio del sultano di Babilonia.

Un arabo la vigila in una torre altissima, *e tanto che quasi par che i nuvoli tocchi;* una torre, al di fuori, *di bianchissimi marmi e rossi e neri e d'altri diversi colori tutta*, e, dentro, *per molte finestre luce; le quali divise da colonnelli, non di marmo ma d'oro tutti, si possono vedere:* al sommo ha un *molto dilettevole giardino,* con in mezzo un *arbore* che lascia cadere un fiore sul capo della donna, che s'immerga

nella fonte sottoposta, se ella è vergine: se no, *l'acqua si turba e'l fior non cade*.

Filocolo arriva lassù, a Biancofiore, entro una cesta di rose. Chi può dire la beatitudine dell'amante che coglie nel sonno la vergine amata? Con sacro rito si congiungono Biancofiore e Florio: ma il custode li sorprende e li danna al rogo, legati insieme. Accade ora il miracolo d'un altro anello a difenderli dalle fiamme; interviene l'aiuto di Venere e di Marte e de' compagni di Florio a liberarli. Di meglio avviene: il signore d'Alessandria scopre che Florio è suo nipote; e si fanno nozze e feste; e gli sposi tornano in Italia, dove, a Roma, un santo uomo li converte al cristianesimo.

Florio fatto cristiano *s'appacifica* col padre, e in Ispagna battezza quei popoli. Finchè morto il re Felice, egli ne ha la corona e *lungamente vive con la reina Biancofiore*.

Per guida e sostegno a tale ampliamento il Boccaccio tenne forse la stessa redazione che, derivando forse da un poema franco veneto, cantava in ottava rima l'ingenua leggenda. Alla quale, per non pochi riscontri con invenzioni e modi propri dei romanzi greci, si cercò anche una remota origine greca o bizantina!

Fonti ed elementi compositivi del *Filocolo*.

Certo i romanzi della bassa letteratura greca, di cui si riparlerà più avanti, furon ben noti nel medioevo: da Giamblico (*Le cose babilonesi*) e da Senofonte Efesio (*Gli amori di Anzia e di Abrocome*) ad Eliodoro (*Le cose etiopiche*), e da Achille Tazio (*Gli amori di Leucippe e di Clitofonte*) ad Eumazio (*Gli amori di Ismine e di Ismenio*) e alle *Pastorali* di Longo Sofista. Che al suo tempo queste eran letture frequenti e comuni di donne e di oziosi, il Boccaccio ce l'attesta; e le spregiò come favole inverosimili nelle ultime opere, dopo che nelle prime egli se n'era valso non poco. Con i romanzi greci la favola leggendaria di Florio ebbe comuni giardini meravigliosi, pietre preziose e di meravigliosa virtù, accuse di avvelenamenti e condanne della eroina, prove di castità, dipinti inspiratori di tutta la storia; ma nel *Filocolo* si avverte qualche somiglianza anche più notevole: per esempio, la costanza e la nobilitazione di Biancofiore e Florio, che li rende consimili a Teagene e Cariclea nel romanzo di Eliodoro. E in generale, gli artifici dell'azione per mezzo di parentele improvvisamente scoperte e la raffinatezza del sentimento e dei concetti mostrano

evidente una rispondenza del *Filocolo* alle favole greche. La stessa disinvoltura degli anacronismi del *Filocolo* non ha riscontro nella indeterminatezza storica che fu solita in quei romanzi?

Il Boccaccio tuttavia voleva ben più che estendere l'azione e abbellire di meraviglie le fatiche di Florio! Per onore della Fiammetta e per prova del suo ingegno, del suo studio e della sua arte egli, innamorato della letteratura classica non meno che di Maria, giovine fervido e non ancora abbastanza esperto all'arte, volle dare al romanzo la veste più adorna che per lui si poteva; e fu una vestizione classica. A tali apparenze non s'atteggiava la moda cortigiana? A questo non tendeva lo spirito del tempo? Non era Ovidio che invitava gli amanti al piacere? Tracce di mitologia e di classicismo non sono forse nelle stesse e più antiche redazioni straniere della leggenda di Florio? Che meraviglia dunque se il Boccaccio attinse, come a fonti copiose, a Virgilio e ad Ovidio? Virgilio e Stazio gli consigliarono per il *Filocolo* un panneggiamento e un andamento quasi epico, e l'intervento degli dei all'azione umana per divergerne il corso: Ovidio gli suggerì fin metamorfosi! All'uso della mitologia aveva consentito sempre il medioevo: il Boccaccio fece più che estenderlo. Ora a noi è insopportabile, per esempio, Giulia Topazia madre di Biancofiore in quel suo erudito lamento sul corpo del marito morto in battaglia. Ebbene, se ciò al tempo del Boccaccio non fosse parso non solo opportuno, ma bello e piacevole, come avrebbe potuto il più popolare dei compilatori di romanzi popolari far morire d'amore la sua Galerana, nei *Reali di Francia*, piangendo dinanzi la figura d'Apolline in questo modo?:

> O padre Apollino, a voi rendo l'anima mia dalla falsa Venusse abbandonata, percossa dalla infernale Furia. Omè! misera me, avvolta nel tristo ammanto degli abbandonati amanti in compagnia dell'abbandonata Adriana e della [illegible] Medea! o misera Isifile, o ingannata Enone, o cortese Didona, ricevete la misera compagna che a voi viene....!

Insistiamo su questo punto, che importa più di molte altre osservazioni critiche alla nostra storia: le rimembranze classiche, per noi seccantissime e pesantissime e falsissime che gravan nel *Filocolo*, dovettero rispondere al desiderio e al piacere del tempo, alla vita e all'arte sincera del tempo: se no, non ne troveremmo altrettante nei *Reali di Francia*, e i *Reali* non sarebbero stati popolari come furono, e in uno stesso

codice magliabechiano non vedremmo insieme, oggi, come opere egualmente conosciute e lette, *Il Labirinto d'amore*, *L'Amorosa Visione* e il *Libro delle Storie di Fioravante*, che è parte dei *Reali di Francia*. Adagio dunque a condannare il Boccaccio quale un misero retore, per l'abuso del classicismo nel suo primo romanzo! Ma — seconda accusa che gli muovono: secondo difetto — al classicismo pagano è stranamente mescolato, nel *Filocolo*, l'elemento cristiano. E non si nega che a noi riesca inconciliabile con l'elemento pagano l'elemento cristiano che dà motivo, particolarità secondarie e fine al *Filocolo*. I coniugi Quinto Lelio e Giulia Topazia che fan voto a San Iacopo di Gallizia; Giunone che esorta il papa contro gli Svevi; Biancofiore e Florio che importano, convertiti, il cristianesimo in patria, ci urtano quasi per un intollerabile disaccordo. Nemmeno gli esempi di Dante e del Petrarca basteranno a scusare il Boccaccio, perchè il Boccaccio — si dice — non seppe accordare paganesimo e cristianesimo così intimamente e vivamente come fecero i suoi maestri. E sia! Ma anche il secondo difetto del *Filocolo* non parve grave ai contemporanei quanto pare a noi; anzi convenendo pur con questo difetto alla nutrizione spirituale dei tempi, il *Filocolo* attese ed ebbe, al di là dei contemporanei, un maggior consenso nell'avvenire.

Paganesimo e cristianesimo.

Non si creda poi che sotto la mora della mitologia e del classicismo perissero, come alcuno affermò, gli elementi cavallereschi che erano naturali alla leggenda primitiva. Florio resta un cavaliere il quale sa *provar per forza d'arme* che la sua Biancofiore è innocente; Biancofiore sta ancor bene in atto di porgere un velo a chi nel torneo sia valente per lei; e il meraviglioso romanzesco nel *Filocolo* ha forse maggior uso che nei poemetti della leggenda: anelli di stupenda virtù; mura di marmo; pavimenti e colonne d'oro, e cieli di stanze tutti a rubini; e il carbonchio luminoso nella torre dell'ammiraglio; e l'albero *che non perde nè fiori nè fronde*, con la fonte turbata a ricever donna non più pulcella. Per di più, lo spirito cavalleresco, affinato alla corte di Napoli, avviva quelle pagine del romanzo che a noi danno miglior senso di realtà: Florio che s'appresta a torneare in tutte regole, o che giuoca partite a scacchi, è il cortigiano uso ad ogni « gentile adoperare »; è quello stesso Caleone che accompagna Fiammetta ai sollazzi di Posilipo e di Baia; di Mirteto o di Pozzuoli.

L'elemento cavalleresco.

La realtà riceve lume e calore nel *Filocolo* particolarmente

Corte d'amore e realtà.

d'una « corte d'amore ». Le tredici « questioni d'amore » prestaron alla materia del romanzo l'elemento storico, estraneo alla leggenda: nel quale i lettori ebbero curiosità di personaggi e casi contemporanei, e per cui il Boccaccio ebbe forse una prima idea e tentazione di *Decamerone*.

Colà nel *prato, bellissimo molto, d'erbe e di fiori pieno e di dolce soavità d'odori, intorno al quale bellissimi e giovani arboscelli erano assai, con frondi verdi e polite, dalle quali il luogo era difeso dai raggi del gran pianeta, e nel mezzo una piccola fontana chiara e bella*, le gentili donne disputarono di amore buono, di timidezza o ardire in amore e di incerti gradi di passione o di felicità. Ma Caleone, il « plebeo già nobilitato nell'amore e nell'arte », sorrise con esse quando discorsero se più desiderabile l'amore delle nubili o delle vedove, o se fosse meglio anteporre o posporre al godimento d'una giovane amata, l'obbligo inevitabile di sofferire contatti d'una brutta vecchia. Sì, anche nel primo romanzo del Boccaccio la realtà riuscì ad abbassare e a interrompere quell'alta intenzione d'arte, che a noi pare falsa; e non solo nelle « questioni » il vero fece forza all'artista: già molto di vero traspare dal velato episodio di Idalagos, il quale narrando della sua nascita e raccontando vicende d'amore, allude al Boccaccio stesso: e segni di vera vita, che non si scorsero all'infuori delle « questioni », ha lo stesso re Felice, pensoso e dolente allo scoperto amore del figliolo, e Florio ingelosito, e Biancofiore dove è più amorosa. La realtà cruda prevale nelle volgari invettive del custode di Biancofiore.

Composizione [illegible]

Ma dato schiarimento e fatta ragione a tutti gli elementi compositivi del *Filocolo*, che sono così diversi: cavalleria e paganesimo; cristianesimo e mitologia; realtà storica o di costumi e favolose immaginazioni, non si può non osservare e misurare quale edifizio compose con essi il Boccaccio. E qui siam tutti d'accordo: la costruzione è massiccia: nelle connessioni e nell'adattamento materiale l'opera è ancor malsicura.

Contemporanei e posteri, o illusi per ingenuità, o distratti dall'ammirazione di certi particolari essenziali o formali, non se ne avvidero o perdonarono; ma come non se ne avvide la superiore intelligenza dell'autore? Ci sono ripetizioni di fatti e riprese inutili dell'azione; inverosimiglianze, contraddizioni, dimenticanze, e quella strana geografia che confonde i luoghi tradizionali della leggenda con la topografia giusta, e fa la Spagna

contigua all'Italia, dandole per capitale Marmorina (Verona). Altri errori si passano in un artista giovane e nuovo: quali l'aver perdute impronte di verità sentimentale che erano nella leggenda di Biancofiore e l'aver tolto fin un personaggio che le accresceva gentilezza: non si comprende come il Boccaccio si lasciasse sfuggire tutto ciò che s'è detto se non si adduce per ciò qualche ragione diversa dall'inesperienza e dalla giovinezza. L'addusse, una buona ragione, Bonaventura Zumbini, pensando che i molti racconti eterogenei e i troppi episodi introdotti nella favola principale del *Filocolo* fossero composti a volta a volta, non per diletto di lettura continua, ma di lettura o recitazione interrotta e successiva: fossero « come una serie di racconti da essere letti caldi caldi, secondo che venivano scritti, a giovani dame ». Così quei difetti trovano attenuazione: e si comprendono anche certe stranezze di linguaggio, che l'esagerato decoro classico doveva magnificare per chi le udisse recitare a voce alta: si comprendono non meno strane scorrezioni e negligenze di stile.

Infine il *Filocolo*, con quegli episodi e racconti particolari che più piacciono a noi, dimostrò non meno giustamente allo stesso critico la nativa attitudine del Boccaccio al componimento più breve, alla novella: « Sotto le sue mani si forma continuamente l'episodio: l'episodio nelle sue opere è quasi sempre come un figlio che si distacchi dalla famiglia . . . ».

È giusto. Ma non in questo sta per noi la maggior importanza storica e critica del primo romanzo del Boccaccio. Riferendoci alla storia del romanzo in generale, l'importanza del *Filocolo* è proprio nella massiccia e promiscua composizione della sua materia e della sua forma: nell'insieme, e non negli episodi o nelle questioni d'amore. Il perchè si vedrà meglio tra poco.

In che modo il Boccaccio cominciò a innovare.

Prima si avverta che fino allora nella letteratura narrativa medioevale l'ideale cavalleresco aveva pervaso anche la materia classica investendo e vestendo gli eroi antichi cavallerescamente, come abbiam visto nei racconti del « ciclo dell'antichità ». Il Boccaccio nel *Filocolo* fece il contrario: volse ad apparenze classiche e a impressioni d'antica poesia una leggenda nata o divenuta feudale cavalleresca; e la volse (si noti bene anche questo) a narrazione in prosa. Par poco: è una semplice inversione, eppure fu nel fatto e nella storia dell'arte il primo indizio di un grande ingegno innovatore.

II. — L'Ameto.

Al primo passo, per cui un favolello francese e popolare riceveva nutrimento e colori classici e un ingegno baldanzoso e ambizioso di novità mostrava di provvedersi nel passato alle prove d'arte per l'età sua e per l'avvenire, seguiron due trapassi, che nella storia del romanzo lasciarono impronte secolari.

Il Boccaccio, mentre vagheggiava romanzi con fantasia naturalmente romanzesca, aveva amore di nipote nei grandi poeti dell'antichità e amava Dante con amor di figliuolo. Ed ecco come a due altre opere, che fantasia e cuore gli dettarono in forma di romanzi, gli vennero nuovi e più forti motivi da Dante, da Virgilio e da Ovidio. Nell'*Ameto* egli cercò l' « accordo delle forme dantesche con le virgiliane »: nella *Fiammetta* cercò l'accordo della confessione sentimentale dantesca con l'elegia ovidiana: nell'*Ameto* e nella *Fiammetta* è manifesta l'influenza della *Vita Nova*.

Influenza della *Vita Nova* di Virgilio e di Ovidio.

La qual *Vita Nova* potè sembrare a molti un romanzo psicologico; e a molti invece il chiamarla romanzo pare definizione di rettorica bassa o profanazione del grande amore che Dante ebbe per Beatrice e che essi hanno per Dante; ma grazie al Cielo, troppi argomenti esentano da tale questione e dalla necessità di rifar qui la storia dell'operetta di Dante; e sopra tutti questo argomento: che la *Storia del romanzo* non sarà opera così fortunata e celebrata da conquistar lettori che non conoscano almeno di vista la *Vita Nova* e non sappiano perchè fu scritta. Ora, alla nostra storia basta appunto ricordare che nella *Vita Nova* (come nelle biografie de' trovatori provenzali o in altro modello provenzale che Dante avesse) s'intrecciano prose con rime e le prose commentano e legano in racconto le occasioni e i sentimenti d'amore che diedero materia alle rime.

Così il racconto amoroso d'Ameto è in prosa intercalata di terzine; e contiene la lode di Lia come la *Vita Nova* era la « loda » di Beatrice. Ma che diversità e che novità!: Ameto e Lia son un pastore e una ninfa.

Il secondo romanzo del Boccaccio, al pari del *Filocolo*, piace a noi, oggi, in poca parte, e in questa non è la sua maggiore importanza storica. Gli studiosi della nostra letteratura non riferirono i loro studi particolari, anche dei romanzi del Boccaccio, alla storia del romanzo in generale, e l'efficacia suc-

cessiva dei romanzi boccacceschi o non fu vista o non parve considerevole. Son perciò da scusare gli storici del romanzo straniero se si dimenticarono dell' *Ameto*. Ma noi affermiamo subito ch'esso fu il primo romanzo pastorale delle letterature moderne.

Quanto al procedere dell'arte del Boccaccio, *Il ninfale d'Ameto* (1341 o 42) tenne dietro a due poemi: l' uno, la *Teseide*, più complesso, più solenne, più classicheggiante, che all' intenzione del poeta richiamava l'*Eneide* e la *Tebaide*; l'altro, il *Filostrato*, più semplice, più umano, meno erudito, che all'attenzione dei lettori già porgeva imagini e sensi di Decamerone: l'uno e l'altro, poemi nuovi per la nostra letteratura. Dopo la novità poetica venne dunque la novità d'un lungo e complesso componimento bucolico: in quel genere in cui il cantore d'Enea e tanti maestri latini avevano lasciato mirabili esempi. Dante stesso e l'amico Giovanni del Virgilio avevan scritto egloghe in latino; ed egli, il Certaldese, voleva usar l'eloquio volgare di Dante a tutte le antiche prove, per tutte le antiche glorie.

Argomento dell'*Ameto*.

. . . . Chiunque fia per sua virtù colui
Che degnerà al mio bel viso aprire
Gli occhi del core, e ritenermi in lui,
Io gli farò quel diletto sentire
Che più suol esser agli amanti caro
Dopo l'acceso e suo forte disire.

In tal modo canta, alla campagna di Fiesole, la ninfa Lia e può Ameto non seguirla?

Amore vince timidezza e ogni dì più dirozza il cacciatore innamorato, dolente o lieto nei diletti di cacce e pastorizia che la ninfa non sdegna. Vien l'inverno a interrompere la dolce consuetudine e Ameto se ne rammarica, come già Dafni per amore della Cloe. Ma poi:

Febo rende alla terra il piacevole vestimento di fiori innumerabili colorato, ... e gli alberi, di graziose fronde e fiori ricoperti, sostengono i lieti uccelli e le occulte caverne rendono a' prati gli animali amorosi, e i campi l'ascosa Cerere fanno palese, e le lodole imitanti l'umane cetere col loro canto gaio cominciano a riprendere il cielo, e tutta la terra dipinta, d'argentali onde rigata si mostra allegra.

È tempo d'amare. Ameto ritrova Lia e l'accompagna a una festa al tempio di Venere, che è tra il Mugnone e l'Arno. Vi convengono fauni e driadi; satiri e naiadi. Nei boschetti ivi intorno sei ninfe s'accompagnano a Lia; un pastore canta lodi

a Venere e due altri gareggiano nel magistero delle gregge. Vantasi Alceste:

> Come Titan del seno dell'Aurora
> Esce, così con le mie pecorelle
> I monti cerco senza far dimora;
> E poi ch'i' ho lassù condotto quelle,
> Le nuove erbette, dalle pietre scelte,
> Per caro cibo porgo innanzi ad elle.
> Pasconsi quivi timidette e mite,
> E servan lor grassezza di tal forma,
> Che non curan del lupo le ferite.

Ribatte Achaten:

> Io servo nelle mie tutt' altra norma;
> Siccome i pastor siculi, da' quali
> Esempio prende ogni ben retta torma.
> Io non fatico loro a' disuguali
> Poggi salire, ma ne' pian copiosi
> D'erbe infinite do lor tante e tali,
> Che gli uberi di quelle fan sugosi
> Di tanto latte, ch'i non posso avere
> Vaso sì grande in cui tutto si posi. . . .

Prosegue la pastorale tenzone, mentre Ameto ammira le belle amiche della sua amica. Le quali tutte, raccolte in corona, e fatto Ameto lor capo, narrano ciascuna la sua propria origine e gli amori suoi, conchiudendo il racconto in un inno alla sua propria divinità.

Poscia, al compimento della corona di racconti e inni, appariscono a contesa in cielo sette cigni e sette cicogne, e queste son debellate da quelli, e infine una colonna di fuoco arreca Venere.

Stupefatto resta Ameto alla visione; ma le sette ninfe lo assistono e soccorrono con vari modi, affinchè *ornato, bello e con luce chiara ardente, lieto al santo viso distenda le vaghe luci.....* Essa non è la Venere *che gli stolti alle loro disordinate concupiscenze chiamano dea, ma quella dalla quale i veri e giusti amori discendono in tra' mortali.*

Ora ad Ameto è concesso di degnamente pregarla. La prega ch'egli possa con *bianca pietra segnare i pochi giorni* di questa vita e che all'anima sua, nel dì della morte, ella mostri *la salita ai luoghi ove già venne.*

Brevemente risponde la Dea, e sparisce: e le ninfe intonano un canto rilevando l'essere loro. Ameto, avendole alla fine ben conosciute, aggiunge un canto alla *Divina luce* che

in Tre persone
Ed una essenza il ciel governa e il mondo
Con giusto amore ed eterna ragione.

L'allegoria.

Come facilmente si comprende, tra gli elementi che composero l'*Ameto* sormonta l'allegoria. Le sette ninfe e i lor giovani amanti, dei quali esse narrano l'amore, rappresentano le quattro virtù cardinali e le tre teologali e i vizi opposti: ciò che significano anche i nomi di tutti, derivati dal greco con etimologia più o meno sicura.

Lia, che ama Ameto e all'apparire di Venere lo immerge in una fonte per consegnarlo, mondo, a Fiammetta, è la *Fede* che soccorre l'uomo *Selvaggio* e lo cede alla *Speranza*. Questa a sua volta ama Caleone o il *Disperato*. Mopsa, che all' apparire della dea netta della caligine gli occhi d'Ameto, è la *Sapienza* amante di Afron, il *Dissennato*; Emilia, che ne drizza lo sguardo a Venere, è la *Giustizia* amante di Ibrida o il *Superbo;* Acrimonia, che fortifica lo sguardo del pastore, è la *Fortezza* innamorata di Apaten, l'*Apatico;* Adiona, che l'adorna di drappi, è la *Temperanza* a cui è caro Dioneo o il *Dissoluto;* Agapes, che lo rianima del suo fiato, è la *Carità*, amorosa di Apiros o il *Gelido*.

E le sette divinità, a cui le ninfe inneggiano, sono le lor proprie virtù animatrici: per la Sapienza è Pallade; per la Giustizia è Diana; per la Temperanza è Pomona; per la Fortezza, Bellona; Vesta, per la Speranza. E Lia e Agapes, ossia la Fede e la Carità, hanno le loro divinità direttive in Venere e Cibele. Ma che è Venere se non Amore? E Amore non è Dio? Così Venere è simbolo del Dio cristiano e Cibele divien simbolo della Chiesa.

Moralità teologica.

Chiariti i simboli delle giovani donne, le quali prima piacquero più all'occhio che all'intelletto di Ameto, e dopo più gli piacciono all'intelletto che all'occhio, torna più chiara la moralità principale dell'*Ameto*, dell'uomo plebeo che si trasmuta in nobile e generoso; dell'uomo imperfetto che si eleva a Dio. Ma perchè questo snaturare in veste teologica un idillio pastorale e pagano? Anche qui, in questo adattamento, così strano per noi, del paganesimo al cristianesimo, fu il segno naturale e forse più caratteristico dell'innesto che del classicismo si faceva nella letteratura nuova; o meglio, fu una prova che lo spirito medioevale, ancor risentito dall'antichità, già disponevasi a rinnovarne l'amore in un presentimento d'età nuova. Anche l'*Ameto*, insomma, fu segnacolo di transizione nella storia del tempo e nella storia del Boccaccio.

E chi per primo, se non Dante, suggerì al Boccaccio il componimento allegorico?

Le sette virtù, che nella *Divina Commedia* ballano di lato al Carro della Chiesa, sono le stesse ninfe boccaccesche condotte a divozione cristiana e a intendimento religioso in val d'Arno e di Mugnone. E come Dante esaltò a simbolo Beatrice, il Boccaccio esaltava a simbolo la sua donna.

Ma non meno che Dante, Virgilio gli stava in cuore e in mente quando scriveva l'*Ameto*. L'egloga Virgiliana gliene consigliò l'elemento più grato e più duraturo. I colori e i suoni della bucolica latina e le dolcezze di Longo Sofista il Boccaccio cercò con l'arte che già aveva dipinto uno sfondo di così vivo verde alla corte d'amore del *Filocolo*; e per le cacce, le pene e i riposi del suo pastore, come seppe colorir fiori e tracciar acque argentee e offuscar selve e tendere all'aperto graziose ombre di rami!

Immoralità realistica

Indi il terzo elemento, quello realistico, dei racconti che anche nell'*Ameto* compongono un episodio di novellatrici. Il disaccordo di esso col resto è più aspro per noi che il disaccordo tra l'elemento bucolico e il simbolico, quantunque sappiamo che anche in antico e nel medio evo la finzione bucolica o pastorale servisse a velar casi della vita. Qui però le sette donne che narrano difetti umani sono sette virtù troppo gioconde per quel che dicono e odono; le sette virtù sono sette donne maritate che hanno l'amante e sdegnano il marito vecchio o non amato. L'episodio novellistico del *Filocolo* era un anacronismo: nell'*Ameto* è la discordia dell'immoralità con la moralità alla quale l'opera è volta. Perchè fu consentito questo al Boccaccio? Non è una dissonanza enorme? Eh via! la storia dell'arte non si meraviglia ad anacronismi e a incongruenze. La pittura nelle sue età più belle amò ritrarre intorno la sacra famiglia i signori protettori degli artisti, gli amici degli artisti e gli artisti stessi nei loro costumi e adornamenti, con sfondo di città o palazzi d'Italia. E quante sensuali Maddalene ai piedi del Cristo! quante Vergini Sante ebbero le sembianze delle stesse donne che giacquero a modello di Veneri!

All'amore delle sette virtù potevasi pervenire anche per dubbiose vie: e alla coscienza dell'artista e del tempo suo bastava. Intanto noi, ostinati a prevedere il gran novelliere nelle sue opere giovanili, ci meravigliamo gradevolmente a quel che v'è di realismo nell'*Ameto*: quando invece dovremmo considerare come e perchè l'arte della realtà vi sia ancora così scarsa e trascu-

rata. Le sette donne novellatrici hanno quasi identico aspetto: sono tutte belle a un modo, nei capelli color d'oro coronati di ghirlande; nelle candide guance e nella bocca vermiglia; nella gola candida e negli omeri eguali e nei piccolissimi piedi: non differiscono che i casi delle loro storie, per i quali soltanto gli studiosi videro in esse altrettante donne conosciute dal Boccacio. In Adiona, per esempio, credettero adombrata una Alianora Gianfigliuzzi, sposa a un Peruzzi. Ahimè!, tanta scoperta non valse ad animare Adiona. La realtà, sì, faceva già forza all'artista, ma ancora la venerazione dei maggiori lo teneva in ceppi; ancora non era giunto il tempo ch'egli si liberasse all'osservazione e alla rappresentazione diretta della vita. E appunto nella sua liberazione appare stupendo lo sforzo di quel grande ingegno!

Originalità del Boccaccio.

Pensate: egli dovè alla fine fare il contrario di quel che aveva fatto Dante. Il suo Dante dalla selva selvaggia arrivò all'Empireo e Beatrice salì transumanata, dalla *Vita Nuova*, in Cielo; il Boccaccio dalle prime allegorie arrivò alla Valletta delle donne e vi condusse Fiammetta a ridere del tutto umana.

Ma prima fu anche necessario che la Ragione traesse il poeta al nobile castello dell'*Amorosa Visione* e al ruscello dell'Amore dilettevole per additargli in Fiammetta, piuttosto che la donna venuta di cielo in terra a miracol mostrare, la donna da amare gioiosamente. E avanti di ridere nel Decamerone fu necessario che la bionda Maria piangesse e perdesse ogni ombra simbolica nella realtà del dolore.

II. — La Fiammetta.

Messer Giovanni, il figlio del mercante fiorentino, salì mai al letto della voluttuosa figlia del re?

L'impudica curiosità storica avrebbe questa volta il puro intento estetico di pregiar anche più un' opera d'arte; ma a certi limiti non giungono, pur troppo, nè i documenti della storia, nè l'infallibilità della critica. Anzi in questo caso quasi tutti gli eruditi e i critici furono di tal buona fede da non distinguere che per l'amore del Boccaccio potè esservi una verità vera e quella verità ch'egli stesso permetteva all'artista di fingere: *Fingendo non mentiendo:* e i più credettero a un amore interamente ricompensato di animo e di sensi.

Ma pur quelli che non credettero alle estreme gioie amorose del Boccaccio non avvertirono che un valido argomento

psicologico per non crederci porgevan loro le *questioni* del *Filocolo*.

Ivi, nel piccolo Decamerone, Maria vanta i pregi della castità; consiglia l'onore che « casta e buona la donna rende all'uomo » e che « è molto da tener caro » ; nè consente si discorra di donne adultere. Ebbene, o quando scriveva le *questioni* del *Filocolo* il Boccaccio era già stato consolato dalla Fiammetta di altro che di parole, o questa consolazione attendeva prossima. Nel primo caso l'amante avrebbe apposto all'amata una maschera d'ipocrisia per cui ella riconoscesse nella sua coscienza che meritava biasimo o disprezzo a consolarlo così. È verosimile? È verosimile che proprio lui, il Boccaccio, facesse toccare a Maria un tasto così pericoloso? Peggio poi nel secondo caso. Qual è l'amante così ingenuo che, mentre spera di vincer la resistenza dell'amata, le fa rammentare i pregi della virtù, le impone una parte figurativa e predicativa della castità?

Il dubbio sull'arrendevolezza di Maria d'Aquino per il suo poeta potrebbe esser sostenuto anche dalla cronologia. Sembra infatti che l'*Amorosa Visione* fosse composta nel 1342 quando già il poeta era a Firenze; e nell'*Amorosa Visione* egli si proponeva di

> perseverare nello immaginare la biltà di Fiammetta a ciò che ella avesse a tempo poi di lui pietade.

Dunque non era ancor venuto il tempo ch' ella avesse pietà di lui?

Si potrebbe dire che Maria gli era stata pietosa un tempo, e dopo, no: il poeta scrivendo l'*Amorosa Visione* sperava in nuova pietà. Finchè perduta la speranza e certo d'essere stato abbandonato per un altro, avrebbe scritta la *Fiammetta* appunto per vendicarsi.

Nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* (d'avanti il 1343), la donna narra la storia de' suoi amori con Panfilo e l'abbandono di lui: le parti erano invertite; e quel che Maria aveva fatto patire al Boccaccio abbandonandolo, il Boccaccio voleva lasciar credere d'aver fatto patir lui a Maria. Così ripete la tradizione.

Però guardando un po' al modo con cui Panfilo si comporta nel romanzo, la vendetta appare curiosa. Panfilo, che sarebbe il Boccaccio, non vi riceve l'immagine del rubacuori che ha fatto una vittima, non riesce un dongiovanni glorioso: più che amante fatuo e volubile è uomo tra volgare e vile...

E il poeta ridotto a far questa bella figura, per ignobile vendetta, avrebbe potuto comporre il *Decamerone* perchè Fiammetta gli arridesse innamorata immortale?

Dispiace insomma non poter accertare che amando Maria il Boccaccio non godè di lei che nel suo solo desiderio e soltanto la imaginò e ritrasse secondo l'arte gli dettava dentro: or pudica, nel *Filocolo;* or scaltra, nel *Filostrato;* or dolorosa, nella *Fiammetta;* ora gioconda, nel *Decamerone*.

Dispiace non poter dimostrare a che mirabile grado di penetrazione arrivò quel sommo ingegno, rivelando tutti i moti e gli affanni d'una passione così intimamente e crudelmente infelice se da lui, in realtà, non fosse stata provata mai.

Elegia che divien romanzo.

Nella *Vita Nova* e nella *Fiammetta* la vita dello spirito acquista coscienza di sè: questa è la somiglianza delle due opere, e in questa somiglianza è la loro maggior importanza storica letteraria. Ma si badi anche perciò a una differenza profonda: l'una, in quel romanticismo dantesco che emanò con un sentimento continuo della morte, volse a materia d'allegoria la confessione dell'adolescente poeta: l'altra, opera dell'età in cui già titubava la fede e i nuovi costumi esperimentavano sensualmente la vita e l'arte, usò le confessioni d'una donna per estrinsecazione artistica e per una passione e una compassione del tutto terrene.

Tale *elegia*, a cui diedero struttura di romanzo una successione di fatti e lo svolgimento prosastico in otto capitoli (con un'apostrofe finale alle donne gentili e innamorate) contiene allusioni non dubbie al ritorno del Boccaccio in patria, e all'amore di lui per Maria d'Aquino, fosse o non fosse mai un felice amore. Dubitando fino che la Fiammetta renda l'imagine di Maria, esagerò uno dei critici più geniali che ammirassero l'arte del Boccaccio: il francese Cochin. Esagerò anche dicendo la *Fiammetta* « uno dei più bei romanzi del mondo »?

Domanda il Cochin:

Quale romanzo.

. . . « Chi rimarrà freddo ai lamenti della donna abbandonata, consunta dall'amore, dal dolore, dalla gelosia, dai rimorsi? ». Ella, la cui triste avventura fu quella stessa della madre del Boccaccio, « è un'Arianna moderna e cristiana, e la confessione del suo peccato è più della metà del suo dolore ». . . Ella è « una delle più belle figure di donna disperata che l'arte abbia saputo dipingere ».

Al moderno ammiratore poniamo in riscontro un ammiratore antico ed ignoto: il cinquecentista Gaetano Tizzone di Pofi. Questi presentando alle « bellissime mani et divine anzi che no » di Dorotea Gonzaga, Marchesana di Bitonto, una edizione della *Fiammetta* da lui *rivista*, diceva tutto d'un fiato:

« Se ad alcun gentile et inamorato spirito cadesse nell'animo di veder l'industriosa arte con la molta dottrina del radissimo messer Giovanni Boccaccio; la forza infinita d'Amore; i modi bellissimi et dolcissimi di parlare; la vera osservanza della utilissima nostra commune lingua; gli argutissimi andamenti in un perfetto amore adoperati: *gli affetti amorosi et non infinti da una donna dimostrati*; uno infelicissimo fine d'amore nato da felicissimo principio fra due amanti accaduto: *un continovo dolore et con pianto amarissimo et con lamento assai degno di compassione*, et in brieve, quanta forza ha sopra i mortali la non pieghevole Fortuna, legga, bene et attentamente legga, questa rinata Fiammetta ».

L'antico e il recente giudice lodano entrambi l'eloquenza e la sincerità dell'opera, le qualità dei capolavori.

Accuse del De Sanctis

Non così Francesco De Sanctis: guida a sua volta di quanti non ammisero e non ammettono che la forma sia adeguata a questa « storia intima dell'anima umana » e pensano che l'impressione psicologica e naturale, giungendo nello spirito del Boccaccio attraverso « l'erudizione, la storia, la mitologia e la rettorica », « vi fu immediatamente falsificata ». Imitata da Virgilio o da Ovidio — dice il De Sanctis — è la espressione di ogni sentimento di Fiammetta: fin le descrizioni sono di « seconda mano ». È « un romanzo prolisso, noioso; in guisa che a sentire quegli eterni lamenti della Fiammetta, che aspetta Panfilo, siamo tentati di dire: Panfilo torna presto !, che non la sentiamo più » Ah! la povera abbandonata sembrò temere simili accuse e dileggi di critici, se voleva parlare solo a donne compassionevoli: non a uomini; e nelle donne confidava:

Voi leggendo non troverete favole greche ornate di molte bugie, nè troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorose, stimolate da molti desii, ne le quali, davanti a gli occhi vostri appariranno le misere lagrime, gli impetuosi sospiri, le dolenti voci et gli tempestosi pensieri, i quali con istimolo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi et l'amata bellezza hanno da me tolto.

Il Boccaccio sperò che erudizione e rimembranze letterarie non falsificassero, nell'opera sua, la verità e la pietà, anzi gio-

vassero ad ottenerle un maggiore consentimento; e senza danno del suo cuor sincero pensò poter dare alla dolorosa donna voci delle *Eroidi* ovidiane e del primo libro degli *Amori* pure d'Ovidio, e per lei poter tradurre quasi intera una scena dell'*Ippolito* di Seneca. Errò il grande artista? Alle donne più colte del suo tempo Virgilio e Ovidio non erano insolite letture benchè in povere versioni, e le non dotte lettrici o ascoltatrici dei *Reali di Francia* dovevano pur commuoversi al lamento ovidiano (derivato dalle *Eroidi*) con cui Galerana, morendo d'amore, invocava dalle Furie la ricevessero in compagnia dell'abbandonata Arianna, della scacciata Medea o della misera Isifile. Quali e quante immagini dolorose dell' antichità, poetiche o mitologiche, potevano ricorrere alla mente d'una donna del trecento, orgogliosa della sua passione, per i nobili confronti a cui ella sapesse elevarla? Quelle imagini o parole, consacrate nelle fiere passioni dall'arte, Fiammetta dolente rammentava, doveva rammentare. Per critici pagani o paganeggianti sarebbe dunque falso il lamento di una dolente d'oggidì che invocasse Maria madre di Cristo paragonando alle sette ferite di lei le sue ferite?

Naturalmente se si nega spontaneità alla forma, non si può riconoscere grande spontaneità nemmeno in ciò che l'agita: la falsità dell' espressione offenderà l' intima impressione. Tanto vero che il De Sanctis definì poi la *Fiammetta* opera di « finissima analisi », come a far del Boccaccio un Bourget del secolo XIV! No: « analisi finissima » attesterebbe esercizio di riflessione e di metodo. Il Boccaccio invece, come Dante, intuiva. Il fervore dell'arte e l'amore della vita lo piegarono a osservare in sè stesso, ma con la perspicacia di chi sorprende, non di chi studia; di chi vede e scruta, non di chi scruta per vedere. Così egli desunse espressioni e forme e imagini da Ovidio, da Virgilio e da Stazio, e non imitò. Abbondò, sovrabbondò in ornamenti; ma ne rivestì un'anima. Chi imita non crea. Chi crea eccede, sì, e non di rado, nell'abbellire la sua creazione, ma se in questa scoprite un' anima, l' abito non vi annoierà più.

Le ambagi e i ricordi classici di Fiammetta intorno alla Vergogna vi significheranno, non più rettorici e vani, il dibattito della dolorosa fra il pudore e il desiderio; vi significheranno il bisogno di riandare le prime ebbrezze del suo amore, lo stento a confessare le gioie che l'amante ottenne da lei e ch'ella, *benchè del contrario infingentissima, desiava*! E in questo passo

della Vergogna, condannato per uno dei tratti più rettorici e prolissi, ella dice meno di quel che vorrebbe; eppoi. . . . . Eppoi, chi prima del Boccaccio e quanti dopo di lui elevarono la donna colpevole allo spirituale gaudio e all'arcana passione che i sensi soli non possono concedere? Udite: Quando Fiammetta confessa il piacer dei sensi, subito accerta che amando provò e prova qualche cosa di più e diversa:

Certo s'io dicessi che questa fosse la cagione per la quale io l'amassi, io confesserei che ogni volta che ciò nella memoria mi ritornasse, mi darebbe dolore a niuno altro simile; ma in ciò mi sia Dio testimonio, che cotale accidente fu et è cagion menomissima dell'amore che io gli porto.

Motivi passionali

Ciò non è in Ovidio. E allora, nel tempo felice, *ella aveva il mondo per nulla et con la testa le pareva il cielo toccare;* quand'ecco Panfilo fu richiamato dal padre in Firenze. Promise ritornare fra quattro mesi. L'addio: la scena della separazione (libro II); il conto che la povera donna fa dei giorni e delle ore dell'attesa, e per ogni giorno che trascorre il porre da un canto una pietruzza e contare dieci volte al giorno quelle pietruzze: e ricercare, baciare le lettere e i regali d'un tempo, e sognare desta e dormendo l'amante: e i primi dubbi, i sospetti che crescono ogni giorno più, dopo i quattro mesi; le lagrime, la sollecitudine, l'ansietà di sapere *che di lui sia che non viene* (libro III), ah tutto ciò è ben vero! Un giorno certo mercante fiorentino, interrogato da un'altra giovane intorno a Panfilo, dà una nuova: Panfilo ha sposata una bellissima donzella!

Io, mentre che il mercatante queste cose diceva, ancora che con amarissimo dolore l'ascoltassi, fiso nel viso la domandante giovane riguardava, maravigliandomi quale cagione potesse essere che costei inducesse a domandare con così strette particolarità di colui, cui io appena credeva che altra donna il conoscesse che io. E vidi che prima a' suoi orecchi non venne Panfilo aver moglie sposata, che gli occhi bassati, tutta nel viso si tinse e la pronta parola le morì in bocca . . . .

A che villanie la muoverebbe in quel giorno la gelosia! Invece, piange. Si abbandona, per ristoro, a un pensiero: il padre lo avrà costretto a prender moglie, ma egli tornerà a lei. Non torna. Fiammetta ammala. A Baia, dove il marito spera ch'ella guarisca, si rode d'invidia vedendo gli amori altrui; è rimorsa d'aver tradito per uno spergiuro un buono e nobile sposo (IV). Sopra tutto la tormenta l'offesa atroce inflitta alla sua dignità di donna. Per più piacere alla nuova amata, ella pensa, Panfilo

i suoi antichi amori racconterà et me misera farà in molte cose colpevole, le mie bellezze avvilendo et i miei costumi, e quelle cose le quali io pietosemente, da molto amore sospinta, operai, da focosa libidine dirà nate.

Non basta: apprende che la donna che Panfilo ama, non è vera moglie, come già le fu detto; le dicono che è un'amante! Ogni scusa, per lui, cade.

Furiosa, travolta da passione furiosa, Fiammetta tenta di uccidersi . . .

Torna a mente, a questo punto, il giudizio di Bonaventura Zumbini, per il *Filocolo:*

« L'arte di condurre in una volta un ampio e lungo ordine di fatti: di far muovere una numerosa compagnia di personaggi coordinando e volgendo tutti i loro atti ad un unico scioglimento, ad un'unica catastrofe: di comporre l'episodio in modo che abbia tanta vita da essere pur bello in sè, ma non tanto da sovrapporsi alla storia principale e privarla di pregio: quest'arte il Boccaccio non l'ebbe ».

É vero; ma la *Fiammetta* dimostrò che il Boccaccio ebbe un'arte ben più difficile: quella di svolgere da un fatto solo e della vita comune (l'abbandono d'un amante) tutta una storia passionale, con tre soli stadi drammatici: la sventura che colpisce; la disperazione che cerca la morte; l'abbattimento del rimorso e della confessione; e con a solo sostegno del racconto quei minimi accidenti della vita comune che sfuggono ai romanzieri di molteplici e complesse avventure.

IV. — Visione e costumi.

Lo scrittore, che, giovane, di frequente rinfrancava con la parola di Dante il viaggio dell'affaticato e faticoso Filocolo *peregrino d'amore,* in età matura prendeva da Dante la forma del sogno e della visione per l'invettiva e la satira. *Le Visioni* di *S. Paolo* e di *Tundalo,* il *Viaggio di S. Brandano,* etc. avevan prestato qualche meschino elemento a Dante: dalla *Commedia* di Dante il Boccaccio, dodici anni dopo l'*Amorosa Visione,* arrivava alla comicità satirica del *Corbaccio.* L'evoluzione del discepolo era compiuta.

Compimento dell'arte narrativa del Boccaccio

Il *Corbaccio* o *Labirinto d'amore* non è un romanzo: tuttavia dobbiamo rammentarcene perchè vedremo come la « visione », dopo esser discesa dal poema allegorico alla prosa della satira,

tornasse all'allegoria e restasse in prosa nei romanzieri di poi. Quivi, nella satira, lo spettro maritale *scorbacchia* la vedova peccatrice per liberar dal *labirinto d'amore* un innamorato burlato; tocca con « i pregi della colorata facondia e dello stil comico » l'ultimo grado dell'arte realistica; svela, oltre agli schifosi segreti della femmina, le costumanze e la vita famigliare e cittadinesca delle donne fiorentine: dalle mode e dagli artifizi alle ghiottonerie; dalle mattinate e dalle feste alle immorali letture di romanzi franceschi e di canzoni latine; dai capricci e dalle pratiche religiose ai delitti.

Non un romanzo: ma il *Corbaccio* fu il componimento che conchiudeva le prove del Boccaccio in tutte le forme romanzesche, e che dopo il romanzo d'avventura, il romanzo pastorale e il romanzo psicologico, estendeva la rappresentazione del costume al di là della novella.

Quale fu la fortuna di queste divinazioni o predisposizioni di generi nuovi che la nuova letteratura dovè al Boccaccio?

Dalla prima edizione padovana del 1472 sino al 1723 il *Filocolo* ebbe più di venti edizioni, di cui otto nel quattrocento. Nel 1575 fu tradotto in francese da Adriano Sevin e forse prima da altri (nel 1485). Le *Questioni* furono pubblicate in lingua spagnola a Venezia nel 1553 e in francese a Parigi nel 1500. Nel 1532 ne compilava una parte in ottave Ludovico Dolce.

L'*Ameto*, pubblicato primamente in Roma nel 1478, a cura di Luca Antonio Fortunato, fu riprodotto molte volte, massimamente nel secolo XVI. La *Fiammetta*, dopo l'edizione padovana del 1472, ebbe altre edizioni nel quattrocento e più di una dozzina nel cinquecento e alcune nei secoli di poi: in spagnolo comparve nel 1497; in inglese nel 1587; in francese nel 1532; in tedesco nel 1844.

Nè al *Corbaccio* mancarono una quarantina di edizioni, e molte traduzioni.

Infine la domanda: di questi quattro componimenti quale ebbe più efficacia evolutiva nella storia del romanzo italiano e straniero?

CAPITOLO TERZO

La tradizione del Boccaccio nel Rinascimento e nell'Età Classica

(dalla fine del sec. XIV a circa il 1565).

La nobilitazione della vita e del romanzo.

I. Pellegrinaggi, visioni, allegorie (influenza del *Filocolo* e dell'*Amorosa Visione*): — *Il Paradiso degli Alberti* (avanti il 1446). — L'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499?) e l'estetica in sogno. — Il più famoso romanzo del cinquecento (1508). — Presepio d'annunziano. — La *Historia di Phileto* (1520-30).

II. Romanzi passionali (influenza della *Fiammetta*): — Eloquenza d'amore e dolore; *De duobus amantibus Lucretia et Euryalo* (1444). — Una conferenza di L. B. Alberti; la *Deifira*. — La *Filena* (1547) — L'amore del Cortigiano.

III. Romanzi pastorali (influenza dell'*Ameto*): — L'*Arcadia* (1502). — Un ingiusto giudizio del Manzoni e un errore dell'erudizione moderna. — Portentosa efficacia del Sannazaro. — Imitazioni. — Un romanzetto mitologico.

IV. Narrazioni eterogenee (influenza dello stile boccaccesco): — L'*Asino d'oro* (1550). — Le *metamorfosi del Virtuoso* (1582). — Il *Brancaleone di Latrobio filosofo* (1610?). — I *Compassionevoli avvenimenti di Erasto* (1542). — *Il Peregrinaggio di tre figlioli del Re di Serendippo* (1557). — Il *Magno Vitei* (1597). — Romanzetti politici. — Primi indizi di trasformazione nel *Cortigiano Disperato* (1592). — Svenimenti.

V. I romanzi greci intermediari al romanzo della Decadenza. — Rifioritura di Eliodoro e di Achille Tazio. — Dafni e Cloe.

L'Italia, legittima erede del mondo antico, diede al medioevo e forme dell'arte, e con l'arte rianimandosi nel mondo antico, essa (ben vide il Carducci) « aprì alle menti un mondo superiore di libertà e di ragione ». Ciò fu e ciò fece l'Umanesimo.

E il Rinascimento (dalla fine del trecento a circa il 1530), condusse la nostra letteratura a divenire una, classica, nazionale, e ad esercitare con tutte le arti sorelle quegli uffici di operosità civile che il destino aveva affidati all'Italia. Infatti quando, perfezionata la propria civiltà, l'Italia cadde (trattato di Castel Cambresi, 1559), da lei tutte le forme artistiche, tutte le forme letterarie avevano già avute le nazioni che uscivano allora composte, forti e coscienti, a usare nel mondo i diritti

della vittoria. Da lei vennero alle altre nazioni le forme della poesia e della prosa: vennero anche i primi saggi di riflessione e indagine del pensiero per un innovamento filosofico e scientifico: vennero anche motivi o mezzi a quei due generi nei quali la Spagna, la Francia e l'Inghilterra sembrarono tosto affrancarsi d'ogni imitazione e insegnamento: il dramma e il romanzo in prosa. Veramente il dramma, come estrinsecazione d'un popolo nella pienezza della sua vita, della sua coscienza e della libertà, l'Italia non aveva potuto averlo; ma ebbe il dramma pastorale, con cui preparò l'avvento dell'opera in musica; e col suo teatro comico e tragico, quale esso fu e quale potè essere, piacque in Francia, in Spagna, in Inghilterra, sicchè allo Shakespeare, al De Vega e al Molière non dispiacque ascoltarne le voci.

Quale fu e quale potè essere il romanzo in prosa? Quale esso fu dopo il Boccaccio, e quale potè essere nel Rinascimento, il nostro romanzo ebbe o no efficacia d'incitamenti e di modi nel romanzo avvenire e di fuori? Ebbe l'efficacia o l'influenza che vedremo, e per merito del Boccaccio.

Intanto osserviamo che l'influsso di Dante fu scarsissimo nel quattrocento, l'età letteraria e politica che va compresa tra il primo affermarsi delle signorie in principati e la prima invasione straniera (1494), e che comprende l'Umanesimo e lo compie. Nè più copioso fu l'influsso di Dante nel cinquecento, l'età che si limita fra il 1494 e il 1565, cioè fino a un anno dopo il Concilio di Trento, e in cui si svolge il Rinascimento e la letteratura assorge a integrità nazionale e dignità classica.

Assai maggiore, particolarmente nella seconda di queste due età, fu l'influsso del Petrarca, sebbene fosse influenza quasi solo formale.

Influenza [illegible] del Boccaccio.

Grandissima invece restò nel quattrocento e nel cinquecento l'influenza del Boccaccio: « il cui ingegno eclettico, oggettivo, sensuale (ripetiamo ancora dal Carducci), meglio accordavasi al genio del popolo italiano; e la cui opera molteplice ... fornì al lavoro delle generazioni posteriori tanti esempi e norme ». Fu influenza non interrotta nei due secoli e per tutte le forme che egli adombrò, adottò o perfezionò. Lasciamo della poesia, che non ci compete, ma nella prosa quanto non si dovè al Boccaccio?

Prima di tutto egli definì il tipo di stile alla prosa classica; il quale a noi oggi non piace più, e tuttavia per secoli sembrò, in Italia e fuori, viva, vera e bella, e sebbene così varia e

ricca nei grandi prosatori cinquecentisti, attestò sempre, nella struttura e nel suono, l'antica paternità. Poi il Boccaccio fornì la novella, che a sua volta produsse la commedia, anche dei migliori, del Machiavelli stesso. Poi egli diede, in ogni varietà di modi, il romanzo.

Ma, a proposito di questo, si sa che, in confronto ai novellieri, i romanzieri nel secolo XV e nel XVI furono pochi, e subito si chiede:

Perchè scarseggiò il romanzo nel quattro e cinquecento.

Come avvenne che l'arte del Boccaccio tramandò tanta fecondità nella novellistica e non nel romanzo? Forse perchè il Boccaccio fu più grande artista nel *Decamerone*? O forse anche perchè la novella era il genere narrativo che meglio corrispondeva alle condizioni dei tempi, ai costumi e all'indole nostra?

La rappresentazione della vita reale non era e non sarebbe dunque concorde all'indole nostra se non fatta in narrazione sintetica, breve? — Ci siamo! Tante domande tendono a una sola: all'ingegno italiano è forse negato il romanzo?

L'indole e l'arte stessa del Boccaccio (per tacere di Dante) e la gran massa e fortuna della letteratura novellistica, dimostrano appunto come al componimento narrativo italiano, d'indole italiana, si confaccia meglio l'azione rapida e il fatto comico o tragico narrato o rappresentato senza calcarci su o rimestarlo con gravità e minuzie d'osservazione.

La *Fiammetta* stessa non contiene diagnosi volontaria, ma passione intuita: non analisi prolissa, ma elegia prolungata e svolta in una successione rapida di vicende passionali. Se non che bisogna distinguere: prolissità non è lunghezza: azioni e passioni si possono svolgere con rappresentazione sintetica anche in componimenti lunghi e complessi. Infatti, i romanzi medioevali furono popolari in Italia: e sappiamo se piacquero i romanzi del Boccaccio; e vedremo che pazzie per amor di romanzi gli italiani fecero dal cinquecento sino al giorno d'oggi! Conviene dunque ammettere che a impedire lo sviluppo del romanzo in prosa durante il Rinascimento intervenissero altre cause, e diverse dalle due le quali si sogliono addurre: cioè, la superiore ammirazione ed energia del *Decamerone*, e la maggiore convenienza della novella all'indole nostra.

Ebbene, prima di cercare tutte le cause del male, cerchiamo di comprendere la natura del male. Quando una pianta stenta a svilupparsi, bisogna prima studiare in essa i caratteri dell'infermità: e dopo indagarne le cause in cielo o in terra.

E il difetto comune a tutti i romanzi del Rinascimento e dell'Età Classica, che conservarono più o meno la tradizione del Boccaccio, si scopre senza fatica.

Tutti questi romanzi non ritraggono direttamente la vita, o la ritraggono in un certo modo che a noi pare artificioso anche quando non possiamo dirlo assolutamente falso. Si badi: non è l'artificio imitativo dei novellieri boccacceschi, che adattavano alla maniera del Boccaccio fatti e personaggi contemporanei. No: è un artificio che oltrepassa i limiti dell'imitazione o dell'ammirazione scolastica e servile: è un artificio che rivela subito il proposito, o lo sproposito, di superare di gran lunga l'arte del maestro.

Si vede insomma che i romanzieri d'allora consideravano il romanzo come un genere assai superiore alla novella: superiore quindi alla vita comune; superiore alla nuda e cruda realtà, e si vede che cercavano nobilitarne la materia in tutti i modi possibili e impossibili!

Attingendo alla vita vera, ne elevavano lo spettacolo ai loro propri occhi, e narrando vicende proprie, simulavano, dissimulavano, trasferivano l'azione a luoghi immaginari, la velavano di allegoria, di simboli e stranezze. Fino nelle sensualità esageravano l'espressione verbale e cercavano rendere ammirando l'atto sconcio.

Si comprende da ciò che necessariamente furono caduche opere le quali avevano congenite il vizio dell'imitazione e, per di più, falsavano il vero con intenzione artistica e malanno volontario: nè è strano che ai nostri giorni quasi tutte sembrino opere di menti, più che erronee, piccole o a dirittura folli.

Ma cosa non meno strana ci sembra che di alcune fossero autori uomini di assai ingegno, e che al loro tempo quasi tutte piacessero. Alcune furono ristampate molte volte e tradotte in più lingue; alcune furono famose in Italia e fuori!

Cause di traviamento artistico.

Ecco il fenomeno che ci dimostra quel che cerchiamo: che le cause di tale traviamento dal senso della realtà, dal buon gusto, dal buon senso, dovevan essere nella vita stessa di quelle età lontane.

Quei romanzi infatti rispecchiarono le esagerazioni dell'Umanesimo e le aberrazioni del Rinascimento.

L'Umanesimo recò gran benefizi alla civiltà, ma anche travolse in superstizione la religione dell'antichità e delle antiche forme.

Di queste furono appassionati uomini di gran senno. Quelli che ebbero meno giudizio, e che non seppero frenarsi, farneticarono per idolatria o per moda. La donna, felice d'imporre al rispetto virile la propria individualità, discorse in latino: il sacerdote battezzò cristiani con nomi latini e greci e adottò per il culto forme e nomi pagani. E sormontava nella società del quattrocento una borghesia che, fatta aristocratica dall'oro, guardava invidiosa alle signorie; e nella seconda metà del secolo i costumi cittadineschi rifulsero di magnificenza.

Disdegno della introspezione e della realtà intima.

Allora la rivelazione della vita intima, della passione più umanamente vera, sembrava volgare e la volgarità offendeva. Cosicchè nel contrasto fra la letteratura dotta e la popolare, questa da prima soggiacque: quando insorse, dovè contemperarsi a quella con le eleganze del Medici e del Poliziano, finchè trionfò, ma nobilitata nell'arte del cinquecento.

E tutto il Rinascimento fu arte: cioè nobilitazione della vita: l'amore divenne convenzione spirituale: petrarchesca, la lirica: le cortigiane emularono Aspasia: uomini potenti e malvagi furono maestri di raffinatezza e cortesia: i novellieri sensuali scrissero della ideal bellezza delle donne: gli artisti più grandi scorsero il reale nei sogni dell'idealizzazione artistica, e i pensatori più grandi all'ideale sottomisero fin la storia. Ora si dica:

Cercando dilettare in una vita già così artificiosa in sè stessa, in una società che tendeva a idealizzare sè stessa, che cosa potevano far quegli antichi romanzieri?

Fecero, ma in senso opposto, come i nostri romanzieri naturalisti: questi resero la vita anche più brutta di quanto è, e spesso di una bruttezza inverosimile: quelli, per nobilitarla, la decorarono sino a perderne il vero e profondo contenuto. E si servirono al loro fine della prosa, che è lo strumento meno idoneo a volare, meno idoneo a decorare poeticamente; e falsarono forma e sostanza.

Per contro, l'opera letteraria che più naturalmente e più convenientemente « riproducesse la vita esterna, estetica e morale d'allora » doveva essere il poema: il poema era lo specchio in cui la vita d'allora scorgeva « apparenze straordinarie, mobili, instabili, abbaglianti, ma senza fisionomia, affacciarsi, intrecciarsi, inseguirsi, sparire, rapide, improvvise, inconsulte »: e il romanzo da leggere per chi aveva a mente il *Cortegiano* del Castiglione, il romanzo per la regina delle conversazioni nei palazzi ducali, e per le donne dappertutto dove fossero tentazioni di lusso e

miracoli di arte e pompe spettacolose e desolazioni grandi: il romanzo perfetto per quella società doveva essere, e fu, l'*Orlando Furioso*.

Dopo ciò si conchiude che quello dei tre romanzi del Boccaccio che per noi è il più umano, il più spirituale, quello che per noi è moderno — la *Fiammetta* — fu il modello che meno sedusse all'imitazione i romanzieri del Rinascimento. Meglio all'idealità loro, come romanzo d'avventura, fantastico, cavalleresco insieme e classico, rispondeva il *Filocolo;* se non che anche meglio del *Filocolo* vi corrispose il poema cavalleresco. L'energia vitale, la forza riproduttiva dell'arte bocaccesca nel romanzo in prosa, rimase al terzo: all'*Ameto;* che era il racconto nobilitato nella forma dalla mescolanza di prosa e di poesia, e nobilitato nel contenuto naturale e umano dal velo allegorico, dai colori bucolici e dagli accenti pastorali.

Non si crederebbe, eppure il solo *Ameto* ebbe virtù fecondatrice e seme generoso per vitali innesti in terra italica e in terra straniera. Per fortuna generò esso un'opera che nella storia del romanzo europeo ebbe un'influenza quale nessun romanzo ebbe mai più.

Ma il seme originale era buono; era seme latino, passato nel Boccaccio dall'avo Virgilio.

I. — Pellegrinaggi, allegorie e visioni.

Già alla fine del secolo XIV non pochi degli spiriti che il Petrarca e il Boccaccio avevano infervorati nell'amore dell'antichità, cercavano superare i loro maestri abbandonando i maestri stessi quali autori di opere in volgare, e contrastando alla tradizione della nuova letteratura volgare e di Dante, il quale aveva avuto nel Boccaccio l'interprete più aperto, più nobile e più fedele. Ma nella tradizione della letteratura italiana o volgare resistevano altre menti, sebbene innamorate anche queste delle glorie latine e greche. Così vennero componendosi due scuole che in Firenze dovevano assumere estensione e importanza di parti contrarie: Omero e Virgilio contro Dante, il Petrarca e il Boccaccio; il latino e il greco contro il volgare; il paganesimo contro San Tommaso; l'antica scienza contro le sette arti liberali; e il principato — che prima vagheggiarono gli eruditi e che presto attuarono i Medici — il principato contro la libertà comunale e repubblicana.

Contese letterarie.

Nè tardò il giorno in cui le due scuole gareggiarono fra loro a invettive critiche, con a duci uomini illustri. Allora parve che la via di mezzo, cara agli uomini temperati e cortesi, fosse smarrita dai più.

Della preparazione dottrinale a tali contese ci restò curiosa testimonianza in un componimento che, non avendo nome proprio, dal suo illustratore Wesselofsky fu chiamato romanzo col titolo di *Paradiso degli Alberti.*

Ne fu autore Giovanni Gherardi da Prato, soprannominato l'Acquettino: notaio, avvocato e un po' anche architetto: morto avanti il 1446.

G. Gherardi. n. 1360? o '67?

Egli tenne fede alle « tre corone fiorentine »: a Dante, di cui fu espositore a Firenze, al Petrarca e al Boccaccio, e li imitò come potè. Spronandolo *ardentissima voglia* di *esaltare con ogni possa l'idioma materno,* agli anni provetti rannodò le sue memorie dell'età verde ad avvenimenti del 1389, e compose una narrazione che cominciava con un pellegrinaggio immaginario alle *cose longeve,* riposava dall'antichità faticosa nelle memorie della religione e della patria, e transitando cristianamente per i santuari toscani, terminava nella realtà dei ritrovi e dei colloqui umanisti d'una celebre villa fiorentina.

Peregrinazione erudita.

Piacevolissimi zeffiri; allegorie morali; Dante; Fazio degli Uberti; il Boccaccio fin del *De genealogiis*, e particolarmente del *Filocolo* imitato nello stile di tutto il componimento, spinsero il naviglio di messer Giovanni in Corsica, Sardegna, Sicilia, e in Creta a scaricarvi erudizione e ad a caricare in Cipro, in un teatro adorno di marmi e di *preziosi lapilli* e delle sacre figure di Venere e Cupido, l'essenza d'Amore e consigli d'amor vero e di virtù (lib. I). Ma dopo, quando egli rimpatriò, oh come eran fredde le chiese della *sincera, vera e santa religione* e come tetri i conventi pur del Casentino, della Vernia e di Valle Ombrosa!

Fuori, il sole risplendeva nel ridente paesaggio. Quanto più delle cattoliche visite dovè piacere al dotto notaio e severo poeta cavalcar, nel ritorno, con la compagnia *molto gioconda* del conte Carlo da Poppi! Come fu bello udir raccontare, a Campaldino, della fondazione di Prato, e di Melissa figlia d'Ulisse, e di leggiadre ninfe e dee e principi gloriosi, e di metamorfosi diaboliche, in quei ritrovi di *gentilissimi costumi,* con feste *che mai ridire nè rappresentare si potria!* Come bello udire a veglia, in Poppi, sagge dissertazioni intorno a re e a leggi! (lib. II e III).

Crebbe per via il drappello di gentiluomini: fiorentini non solo, ma padovani, parmensi, napolitani: tutti uomini *divini*.

A Firenze, invitati con animo liberale e nobili parole da Antonio degli Aliberti, vennero alla villa del Paradiso, fuori le mura.

Dilettazione dell'Umanesimo.

Era il 1389, felicissimo anno. Delizioso il palazzo degli Aliberti. Ivi *con molta giocondità nel giardino delli abeti apresso alla fonte ne giro*...: tra gli altri, Coluccio Salutati già cancelliere della Repubblica, Luigi Marsili teologo e oratore, Francesco Landini musico, Marsilio di Santa Sofia medico, e poeti, politici ed ecclesiastici . . .

. . . . Apparecchiato si era da sedere, con molti ricchi pancali, e ivi appresso ritto uno dirizzatoio, in sul quale erano molti vasi d'ariento con altri pieni di preziosissimo vino e di varie e preziose confezioni: eravi ancora molti frutti soavi e peschi, ciriege, poponi, ottimi e rugiadosi fichi.

Allietavan la radunata gentili donne e donzelle; e dopo il mangiare, al rezzo, si rideva alle facezie di un piacevole cittadino detto Biagio di Ser Nello, o s'ascoltavano le ballatette che alcune fanciulle cantavano al suono di ser Francesco; nè mancarono novelle di personaggi boccacceschi. Ma quest'altro piccolo *Decamerone* fu ben diverso da quello di Fiammetta nel *Filocolo*! Alle novelle si avvicendarono questioni gravi di quei *celestiali* uomini: come a risolvere se più ami i figlioli il padre o la madre, o a dimostrare la generazione dell'uomo, o a definire le potenze dell'anima, e l'arte e l'ingegno dei bruti. Fin di economia, discorsero!: intorno *le spezie dello esercizio della pecunia*.

Dunque nel *Paradiso degli Alberti* (che rimase incompiuto al quinto libro) insiste già l'Umanesimo. E non solo nella contenenza, ma anche nella forma, in cui latinismi come *oppido*, *olorosa, melissa, esundare, esorare,* etc., dan sentore quattrocentesco.

Perchè alcuni degli illustri che argomentarono nei colloqui uditi in giovinezza da ser Giovanni, sapevano già pensare in latino; e quando il notaio da Prato interrompeva l'opera sua, eran molti coloro che andavan ricercando i fiori di Apuleio e degli scrittori dell'ultima latinità per farsi una preziosa raccolta di linguaggio raro.

A Bologna un grammatico insegnava a coniar vocaboli peregrini; a foggiare nella lingua di Cicerone una stupefacente e fatua fraseologia. Che cosa allora divenisse il volgare, s'im-

magini: diveniva spesso inversione di latino, gravosa, *pedisequa*. Verso il 1467 era compiuta un'opera, essa pure d'innegabile derivazione boccaccesca, nella quale l'italiano e il latino, commisti anche di greco, procedevano, per esempio, così: (si descrive una visione di donne punite perchè furono crudeli verso gli amanti)

> Vidi disordinariamente venire due dolente e sciagurate fanciulle, indi et quindi, et spesso cespitante — summa provocatione di pietate —, ad uno ignitato vehiculo angariate et cum cathene candente. . . . illaqueate, le quale duramente stringiente le tenere et bianchissime et plumee carne perustolavano. Et decapillate, nude, cum le brace al dorso revincte, miserabilmente piangevano, le mandibule stridente; et sopra le infocate cathene le liquante lachryme frissavano; incessantemente stimolate da uno infiammabondo et senza istima furibondo et implacabile fanciullo. . . .

Il monaco Colonna 1433-1527.

Chi così scriveva era un pazzo? Era il monaco domenicano Francesco Colonna maestro di teologia; mente eclettica nell'età delirante, quando i savi, come i filosofi Pomponio Leti, il Panormita e il Pontano, amoreggiavano in viva e deliziosa lingua latina, e il Poliziano scriveva con ugual leggiadria il greco e l'italiano; quando l'insano grammatico Beroaldo faceva a Bologna il fabbro di vocaboli stupefacenti. Ma il Colonna vezzeggiando con diminutivi *bellatuli* e *dulciculi* e declamando con gerundivi *parentabondi, turbabondi* e magari *cromabondi*, non ambiva soltanto d'assommare e informare in cotesto stile tutte le gioie filologiche del suo tempo. Studiava anch'egli la rispondenza della forma alla materia e, per quanto eclettico, trovava non men strano della forma il contenuto dell'opera.

Questa, dal nome *Hypnerotomachia* (*battaglia d'amore in sogno*) ebbe materia così misteriosa e così variamente arcana che fu miracolo se alla lor volta e davvero non impazzirono tutti gli eruditi che vi sudaron su: architetti, matematici, filosofi, archeologi, alchimisti e dilettanti di misteri gogliardici, blasonici e massonici!

Naturalmente l'*Hypnerotomachia Poliphili* fu più ammirata all'estero che in Italia, dove, al dire del Tiraboschi, vi trovaron racchiuso tutto lo scibile solo « alcuni che tanto più ammirano i libri quanto meno gl'intendono »: in Francia la ristamparono più volte dal 1546 al 1883; la tradussero tre volte; la giudicarono chi un « livre profond et charmant », chi opera d'un « prodigieux génie »; la studiarono criticamente eruditi quali Claudio Popelin e Carlo Ephrussi; e ai meriti che anche dotti italiani attribuirono al Colonna per disegni archi-

tettonici e camei e corniole da lui illustrati, e problemi geometrici da lui risolti, accrebbe importanza il Fiorillo, che in Germania valutò il Colonna come architetto.

Meglio d'ogni altro, ultimamente, Domenico Gnoli indagò la ragione filosofica dell'opera, scorgendovi non a torto piuttosto un poema che un romanzo.

Il romanzo del monaco.

Ecco: il romanzo, ossia un'azione con limiti e rapporti di realtà, si svolge piuttosto nel secondo libro dell'*Hypnerotomachia*.

Quivi Lucrezia Lelio (che realmente visse) consacra la sua verginità a Diana durante la peste del 1462 a Treviso, e sfugge all'innamorato Polifilo. La sorprende egli, dopo la vestizione, nel tempio: ma fuggendolo ancora, la vergine è rapita da un turbine che la trae a veder le pene delle donne crudeli in amore. Pentita a tal vista Lucrezia, con baci e con lagrime restituisce l'anima all'amante — il quale tramortì mentre essa fu rapita dal turbine — ed essa è cacciata dal tempio. Ma della colpa o del castigo la ricompensa Venere. Come a dire: che la ragazza Lucrezia Lelia ruppe i voti claustrali per amore del Colonna e se ne fuggì con lui.

Vera o no questa realtà d'amore, che i costumi d'allora e di poi rendevan non solo verosimile ma frequente, la storia reale diè motivo al peregrinaggio che l'anima di Polifilo compiè ella pure durante il tramortimento, nel primo libro, e per cui egli vide meravigliose cose.

Il poema.

Allegorie e simboli spaventano noi nel tener dietro, anche per le più ardite scorciatoie, a Polifilo. Il quale dapprima si trova in una pianura fiorita e deserta (giovinezza?), eppoi in una selva (i vizi?): beve a un fiumicello non meno simbolico; ode un canto; si desta e si riaddormenta. Passa ad un altra campagna, e scampa a un lupo famelico; e scorge un immenso edifizio (l'antichità), a cui mette una porta magnifica (la letteratura).

Entra in una piramide, ma vi è impedito da un drago (il pregiudizio) e trattenuto da altre contemplazioni e faccende, finchè cinque ninfe (i cinque sensi) lo invitano al bagno. Indi una fontana: un palazzo tutt'oro, lapislazzuli, smeraldi, zaffiri, giacinti, e tre ninfe che lo conducono alla regina Eleuterillide (libero arbitrio). Banchetto e danze: giardini di vetro e di seta.

Di là due ninfe (Ragione e Talento), passando per un labirinto (la vita), scortano Polifilo a tre porte, per una delle quali giunge a un obelisco a tre facce (La Trinità).... Oh se il viaggio è lungo e difficile! Ma bisogna che l'amata Polia, ossia

Lucrezia, ossia la Verità, velata e svelata, tragga l'amante a un tempio (della Natura) e che Amore rechi l'amata e l'amante, entro la sua navicella, all'isola di Venere. Quivi al tempio, Polifilo lacera col dardo d'Amore la mistica cortina, e innanzi a Venere ignuda Amore accende Polifilo e Polia di santo e imperituro fuoco, e la Diva Madre li asperge dell'onda salsa....

Polifilo epicureo.

A questo premeva arrivare, perchè si comprenda che nella peregrinazione di Polifilo (*amante di Polia*), Venere è la forza generatrice dell' universo e Cupido è l' amore che serpe per le ime vene dell'universo, e che Polia (qualunque significato ed etimologia abbia il nome) è la Verità, guida alla Voluttà filosofica. Per tal modo il Colonna, come poi fece anche il poeta Fregoso Fileremo nella *Cerva Bianca*, congiungeva rimembranze del *Roman de la Rose*, del *Fiore* e dell'*Intelligenza* alla dottrina platonica del doppio amore: combinava l'umanesimo con la filosofia di Epicuro. Ed era monaco e maestro di teologia. Ma l'aveva forse inspirato Lorenzo Valla, che componendo nel 1431 l'epicureo dialogo *De Voluptate*, immaginava fosse tenuto alla corte pontificia!

Per parte sua Polifilo materiò la concezione filosofica e pagana con la dilettazione che il Rinascimento veniva traendo dall'amore di tutte le arti (*Polia* non potrebbe significare *molte cose*, da *πολλά?*), con il diletto e con l'abuso delle linee e dei colori: con la ideazione e concentrazione lussuriosa delle figure e dei simboli.

Nè forse a torto, per questo aspetto, l'*Hypnerotomachia* fu definita « il poema dei sensi sostituito a quello della coscienza », alla *Divina Commedia*.

Ma per la nostra storia più degli eccessi umanistici, a cui il Boccaccio aveva dato uno dei più forti incitamenti iniziali, giova notare l'elevazione e le stranezze del sogno di Polifilo in relazione all' arte boccaccesca e all' arte narrativa che la seguì.

Perchè l'*Hypnerotomachia* ebbe a principale fonte l'*Amorosa Visione* col sogno del Boccaccio al nobile castello dalle due porte simboliche e dalle pareti istoriate, e al pratello e al ruscello dell'Amore. Anche non pochi particolari o arte di particolari Polifilo attinse al *Filocolo;* e per resistente tradizione del Boccaccio, ben più che per piacere all'amata Lucrezia, il monaco Colonna non descrisse il suo sogno in latino. E lo scrisse così, in così mostruosa mistura, non per mera aberrazione dalla sti-

listica boccaccesca, e non solo per eclettismo filologico, e non solo per la mania aristocratica di sottrarre le mirabili cose o *divine presentie* all'*immundo intuito* volgare.

Ragione dell'aberrazione formale.

Ci fu, o almeno ci potè essere, una ragione estetica più profonda che nessuno ha affermata eppure s' intravede, e non è ridevole. Se l'*Hypnerotomachia* è un sogno in cui il frate solitario, con piena voluttà della immaginazione e dei sensi, accumulò le cose antiche e le invenzioni nuove; la filosofia e l'amore; lo studio delle arti e le misteriose penetrazioni della vita, non rispondeva forse al sogno e alla visione imaginifica, una forma di velo promiscuamente tessuto, luminoso per vividi riflessi, adombrante con insolite tinte, ansioso di recondite armonie, confondente e confuso esso stesso in un' animazione arcana ?

Adornata con tavole di scuola del Mantegna per la più bella edizione del Rinascimento, l'*Hypnerotomachia* fu stampata da Aldo nel 1499 (con la data di *Trevigi* 1467) e ristampata dai figli d'Aldo nel 1545.

Jacopo Caviceo 1443-1511.

Prima di quest'anno aveva avuto diciassette edizioni *Il libro del Peregrino* di Jacopo Caviceo : il più fortunato romanzo del cinquecento. Una ventina di edizioni ebbe in Italia in cinquanta anni (la 1.ª, del 1508). Fu tradotto in spagnolo nel 1520 e in Francia fu tradotto e ristampato in italiano almeno quattro volte a diletto della gioventù nel tempo di Francesco I.

Ma se invece del *Peregrino* il Caviceo avesse scritto la storia della sua vita, che bel romanzo avrebbe scritto per noi !

Anche costui non era un artista come Benvenuto Cellini; era un letterato: peggio, era un erudito; e peggio ancora che un monaco, era un prete che voleva proseguire l'arte del Boccaccio autore del *Filocolo* dopo il recente esempio del *Polifilo* e comporre, se non un poema in prosa, un romanzo in forma aristocratica ove i ricordi autobiografici restassero adombrati dai veli e dagl'infingimenti alla moda. Peccato!; sarebbero stati così interessanti i suoi ricordi! Quando studiava diritto canonico il Caviceo si sfogava in zuffe notturne; ordinato sacerdote, sedusse una monaca e trafisse un uomo in litigio. Come fuggì a Verona e a Venezia? Che vide, che apprese, che fece viaggiando a Costantinopoli e nell'Arcipelago? Quali i particolari dell'assassinio che commise a Roma pugnalando un sicario mandatogli dietro da suoi nemici del clero parmense, e in che modo ottenne l'assoluzione dal pontefice?

E in che modo questo prete omicida e seduttore di monache potè passare dal carcere agli uffici diplomatici; dall'esilio al vicariato di Rimini e di Ferrara? Come dal pergamo, ove appariva oratore famoso, scese a combattere soldato a Rovereto nel 1487?

Ma bando alla pettegola e abbietta curiosità dei posteri! Un'ombra comparve a Jacopo Caviceo da Parma per dirgli:

Vivendo informai il corpo di Giovan Boccaccio da Certaldo; hora son fatta cittadina della dotta città di Ferrara per contemplare una non più vista bellezza.

Anzi una *Phenice*! Chi mai? Lucrezia Borgia, *accostumata et bella,* alla quale Jacopo Caviceo dedicava il *Peregrino.*

Le fatiche di Peregrino.

Per piacere a così nobile donna e per attendere ai consigli del Boccaccio, il Peregrino doveva faticare assai e visitare luoghi assai lontani. Infatti capitò anche all'inferno. E ve lo mandò Amore dopo che, al solito, l'ebbe ferito improvvisamente in chiesa, a Ferrara, lasciandolo dubbioso « di qualche secreta fascinatione ».

Così me sentiva il cuore timido e lieto, freddo et caldo, et de tanta qualità dovenivo, da quanto erano li sguardi de la dona, hora vago, hora men pio; et vinto, legato et conclavato mi parse vedere il misero dilacerato Atteone. . .

Veramente, a quel che dice egli stesso narrando la sua storia in prima persona (e questa non era una novità, come si credette), invece che per Atteone fu preso per un omicida, la notte del primo colloquio amoroso con la bella Ginevra, e messo in prigione. Ne uscì innocente; se non che ad altri e non meno gravi pericoli l'avventarono i trasvestimenti e gli strattagemmi con cui cercò avvicinarsi all'amata: per dirne una, l'invenzione di rinchiudersi in un'immagine di Santa Caterina, ad uso del cavallo di Troia! Ma la sua donna simboleggiando la felicità e la virtù insieme, l'obbligò ad adempiere un voto a Santa Caterina *in finibus terrae*, e Peregrino per conquistare un giorno la felicità se non la virtù andò, accompagnato sempre da un amico, il fido Acate, in Soria e ai luoghi santi. Fatto schiavo, venne condotto in Alessandria. Liberato, visitò Creta e sbarcò ad Ancona. Ed appena toccò di nuovo il suolo di Ferrara ebbe notizia che la sua Ginevra voleva monacarsi.

Dov'era essa? Per trovarla che fece l'amante?

Sollecitò tutti gli spiriti in divinatione; si recò da un'*antiqua sacerdotessa* a Firenze; tornò a Costantinopoli a con-

sultare un Greco. Questi lo rimise al consiglio di un monaco in Cipro; e il monaco lo rivolse a Damasco da un romito, il quale con un'orazione lo fece cadere in catalessi. Ah! Eccolo all'inferno: ecco il Caviceo alle rimembranze di Dante, di Virgilio, dell'*Amorosa Visione*, e fin di certe infernali personificazioni di stampo medioevale francese.

Alla palude Stigia e ai Campi Elisi le anime amorose se la passano beatamente in praticelli verdi e in vista di porte adamantine (cuore delle donne); tra colonne di gemme (mediatori d'amore): in vista di un trono vuoto (Amore è potenza immaginaria) etc..

Naturalmente, laggiù agli Elisi il Caviceo vede anche molti amici. Perchè il massiccio romanzo, costruito su gli scarsi fondamenti del suo amor giovanile, doveva non solo confortare negli *amatorî affetti* gl'innamorati e i corrotti, ma nominare e soddisfare e compensare principi e donne illustri; amici valenti e protettori. Cosi pure, passando dall'inferno a Rimini, per la via dell'India Maggiore, del Cairo e della Grecia, il peregrino deve ascoltar novelle e disquisizioni filosofiche alla corte di Elisabetta Malatesta. Dopo, da Rimini, il destino lo porta a Lisbona e di là in Corsica e finalmente a Ravenna.

E qua finalmente da una conversa del convento, la quale ha nome Rufina, apprende che tra le monache, per far vita con loro, sta una giovane forestiera. Forse l'amata? Si: è Ginevra! Segue il dialogo tra l'amante e la conversa, che accerta il riconoscimento.

(Della forma dialogica nominativa il Caviceo fece uso come qualche raccontatore popolare — *Bertoldo* — e qualche romanziere del nostro secolo).

Peregrino: — Che forma è la sua? *(della giovane)*
Rufina: — Nè più justa creare natura la poteva.
Per. — La faccia?
Ruf. — Levata, rutilante e non fucata.
Per. — Il colore?
Ruf. — Di gemma orientale.
Per. — Il capillo?
Ruf. — Aureo, longo et crispante.
Per. — Lo ochio?
Ruf. — Lampeggiante.
Per. — La eta?
Ruf. — Anni dexenove.
Per. — Il naso?
Ruf. — Purgato et bello.
Per. — La bocca?

Ruf. — Mondissima.
Per. — Il dente?
Ruf. — Bianco et nitido.
Per. — La gengia?
Ruf. — Mortificata; non tumida; non sanguinea; non sporca; non concreta a guisa di calcina; non negra; non lorda. . . .

E così via, s'intende per definire nei minimi particolari il tipo ideale della bellezza femminea.

Peregrino dunque trae Ginevra di convento; e celebran le nozze, ella in abito di ninfa ed egli di pastore.

Fonti del Peregrino.

Anche l'*Ameto* prestava qualche cosa a perfezionare l'enorme macchina! E oltre al *Filocolo* (nelle fatiche e nelle novelle); oltre al Polifilo (nella lunga resistenza della vergine; nella visione e nei disegni architettonici); oltre all'umanesimo (nelle questioni spirituali e filosofiche) avevano dato materia al *Peregrino* romanzi greci (nelle vicende marittime e terrestri del pellegrinaggio) e la novellistica popolare (nei travestimenti e negli strattagemmi amorosi). Lucrezia Borgia poteva esserne contenta!: contentissima poi della moralità finale. Infatti Ginevra muore di parto dopo aver recitato *una bella orazione in dispregio del mondo.* Tutta quella roba, tutta quella erudizione frodolenta di mitologia, di storia, di oratoria ciceroniana e di badiale rettorica, serviva appunto a uno scopo morale, a un'allegoria: a dimostrare l'*ansietà et procella dell'humana vita:* e come la gioia dell'umanesimo era caduta nelle strette sensuali del monastero di Ravenna e il simbolo femminile era perito nella lubrica volgarità di uno spulzellamento, la Voluttà di Epicuro doveva ben condurre alla moralità cattolica, che la felicità *per tanti travagli, per tanti perigliosi anfratti e diuturnità di tempo acquistata, sì rato passa.*

L'umanesimo era alla fine. Finisce anche l'aberrazione di quel dannato stile, la quale partendo dal *Filocolo* ha avuto il suo culmine nel Polifilo. La prosa classica proseguirà la diritta via del *Decamerone*, finchè altri vizi non la corromperanno: ma quella forma così grottesca per essere aristocratica e singolare, così barocca nell'intarsio di latino infiorato e di vocaboli e modi provinciali e dialettali, cederà alle beffe dell'Aretino e alla parodia di Merlin Cocai.

Tanto vero che dopo le prime edizioni il *Libro del Peregrino* fu accomodato a più piana e meno insana lezione.

Certi fenomeni, del resto, si riscontrano in età diverse per

cause consimili o identiche, e confrontarne i caratteri morbosi è non solo curioso, ma utile.

Ai nostri giorni il D'Annunzio fu ammirato quale promotore di un novello Rinascimento particolarmente nell'eloquenza.

Ebbene, chi direbbe che corsero quattro secoli fra la prosa del Caviceo e la maniera di prosa che qui si riferisce da certi *Presepi d'annunziani?*

Una pianura da l'immortale diadema sculto nel verde del colle, nel bronzo del monte; cantata ne' secoli da l'irriguo avolo Aterno che, da le fonti al mare, vide crebbe tempio sua stirpe laurata, una pianura da' grappoli di case rustiche intorno a chiesole proteggitrici bianche (stianciano rilievi gremiti sentieri, opre d'uomini e voli di passere): una pianura in mezzo a cui qui giù slanciasi e squassa nelle aperte braccia del cielo; là su imprimesi e requia nella solvente lontananza grigia lo stradone di Chieti.

Ma già fra il 1520 e il 1530 la prosa narrativa prese la via piana in un altro romanzo, che come il *Peregrino* confuse nell'invenzione delle avventure vicende antobiografiche. Forse più del Caviceo l'*Istoria di Phileto Veronese* risente del *Filocolo*, e anche più di questo, dei romanzi greci rimessi in voga dal classicismo per ragioni che presto dovremo esporre.

Avventure di Fileto.

Fileto narra egli stesso le sue avventure come *Peregrino*. Però a differenza del *Peregrino*, del Polifilo e del *Filocolo,* in questo pellegrinaggio le pene e le fatiche sono non scopo, bensì conseguenza alla felicità d'amore.

Vagando nelle colline intorno a Verona e piangendo la morte del fratello, Fileto s'arresta, al solito, in un boschetto, ove s'addormenta, e ha un sogno o visione che lo consola con promessa di felicità. A quel delizioso luogo si accoglie anche la solita lieta brigata: tra le gentildonne della quale è una Eufrosine B. che egli tosto ama riamato, mentre i compagni ragionano, cantano e suonano. Poco di poi l'amante gode dell'amata, al solito, per sorpresa.

Ma se l'amore, che ha fondamento nella castità di Eufrosine, trae Fileto ad ottenerne la mano, l'invidia sospinge un rivale ad azzuffarsi con lui. Nella zuffa rimane morto il provocatore. Indi l'esilio dell'omicida. Due anni l'eroe trascorre in viaggi, accompagnato anche lui da un fido amico: ed è fatto schiavo di corsari e venduto in Tunisia, di dove scampa a Candia e a Cipro patria di Venere. A questa azione generale, a cui son limiti di tempo il 1515 e il 1518, non mancano intrecci di azioni particolari e d'altri personaggi, quali il ratto di un regale fanciullo

e il tentato suicidio di una donzella amante infelice, ed episodi d'arme e d'amori che sembrano novelle.

Lodovico Corfino m. 1556.

Finchè tornando la città di Verona al dominio di Venezia (la quale l'aveva perduta per la lega di Cambrai), un'amnistia concede a Fileto di restituirsi in patria e alle braccia della moglie. Fileto fu Lodovico Corfino; l'amata, Lucrezia Bagolino. Quanta realtà di vicende contenne la storia romanzesca di Fileto, non sappiamo. Più importa a noi ch'essa dimostri come s'era venuto attenuando, anche nel romanzo d'avventure, il gusto del latineggiare e dei pedanteschi raffronti eruditi; e come a fatica insistevano suggerimenti di mitologia o dell'Eneide, e illanguidiva la voglia di allegorie e di simboli.

Tuttavia l'*Historia di Phileto Veronese* non potè avere alcuna influenza, perchè rimase inedita fino ai nostri giorni.

II. — Romanzi di passione.

Piccolomini 1405-64.

Un'altra prova curiosa che l'umanesimo neppure al culmine del suo corso storico non poteva dimenticare il Boccaccio, si ebbe da un racconto boccaccesco nel contenuto, ma scritto in latino; e lo compose quel segretario di cardinale destinato a diventare, nel 1458, il pontefice Pio II. Può credersi che egli, Enea Silvio Piccolomini, non avesse proprio intenzione d'imitar la *Fiammetta* narrando nel 1444 il vero amore d'una gentildonna senese per il cancelliere di Federico III quando questi fu di passaggio a Siena nel 1432: è però manifesto che nel racconto *De duobus amantibus Euryalo et Lucretia* sottentrava il ricordo del Boccaccio. Basterebbe a provarlo il nome dell'intermediario d'amore preso dal *Filostrato*. E Fiammetta non meno che le *Eroidi* di Ovidio rammentava il Piccolomini nel rappresentare le doglianze della poco casta Lucrezia, abbandonata da Eurialo (che tosto si consola e prende moglie lungi da lei) e paragonata perciò a Didone o a Laodamia. Si sentono in quel molle e fiorito latino i modi e il tono della Fiammetta dolente. Ma ahimè!, qui non è più la passione sincera; qui scorre davvero la rettorica a sdilinquire in gaudi e doglie; qui si comprende, meglio che per ogni argomento e notizia, come e in che il Piccolomini e i contemporanei ammirassero ancora il romanzo sentimentale del Boccaccio: ne gustavano le « querele »; godevano a confrontarne le voci, le espressioni e le frasi con quelle consacrate dall'arte classica nelle donne abbandonate e tradite:

immaginavano la infelice donna gemente per gelosia, ma non curavano o non afferravano la continuità dei motivi psicologici della sua gelosia. Si pascevano d'apparenze, sempre: si direbbe che l'amore anche più sensuale li inebriasse, più che per altro, per i bei modi di significarne le gioie; per le enumerazioni delle corporali bellezze; per l'estetica.

Ecco perchè un'edizione in volgare della *Storia dei due amanti* (1521) acquistò valore portando figurato nel frontispizio Pio II in attitudine di narrare al collegio dei cardinali che languori incutevano in Eurialo le grazie di Lucrezia, o come ella, affannata dai pericoli dell'amante per venire a lei, gli cadesse quasi morta in braccio e tosto il bel viso *di un languido pallore si tingesse,* e l'amante l'invocasse indarno:

> Oh vita mia, mia dolcezza, mia delizia, unica speranza mia, e mia vera quiete! Me, me infelicissimo se ti perdo!

A noi tale illustrazione sembrerebbe una satira feroce della corruzione ecclesiastica: ma l'editore, non badando se il Piccolomini pontefice ripudiasse l'opera giovanile, affermava con quella vignetta l'importanza dell'opera d'arte. Per la stessa ragione il volgarizzatore della *Storia dei due amanti*, Alessandro Bracci, non ne aveva mutato la lussuria formale e patetica, nè aveva cercato d'afforzarvi il senso della realtà, quantunque credesse bene mutarne in lieto il triste fine e continuarne *tutto il processo piacevole e iocondo.* La *Fiammetta* insomma resisteva ancora, contro la stessa popolarità del *Decamerone*, quale opera di superiore eloquenza.

L'eloquenza è senza dubbio una bella cosa: ma penetrare in un'anima, sinceramente sentirne la passione ed esprimerla, è tanto difficile che la degenerazione passionale di Fiammetta doveva necessariamente decadere dall'anemia all'idropisia.

Filosofia d'amore

Durante il Rinascimento i ricercatori dell'amore nella natura sua, negli effetti e nelle cause, dal Bembo e dall'Equicola al Betussi e all'Aspasia Tullia d'Aragona, filosofavano e sofisticavano: ostentavano con le discussioni platoniche l'ingegno, non il cuore: l'erudizione e lo stile, non le lagrime. Indagando le attinenze dell'amore col cielo, ne smarrivano le attinenze con la terra, e quei dialoghi, ch'eran per ciò la forma preferita, svanivano, dopo le conversazioni aristocratiche o letterarie, in una fredda idealità.

Non era l'analisi che convenisse alla passione umana e alla

narrazione e rappresentazione di essa: non era la psicologia intuitiva, profonda e non palese, che potesse soddisfare lettori, se ce ne fossero stati, desiderosi di commozioni e fatti commoventi, e non di argomenti gelidi. Dunque imaginarsi quel che accadde quando gl'imitatori della *Fiammetta* filosofarono per giunta e fecero anch'essi da nobili spiriti!

Alberti 1404-72.

Solo uno trovò per questa via accenti di verità. Ma fu uno dei più singolari e versatili ingegni della Rinascenza e della nostra razza; fisico, geometra, astronomo, musico, architetto, poeta, artefice di pennello, scalpello, bulino e di getto: Leon Battista Alberti; e non fu, pur troppo, romanziere per narrazione complessa e continuata.

I componimenti che il Camerini definì « romanzetti », l'*Ecatomfila* e la *Deifira*, sono: questa un dialogo, quella un discorso: e l'una e l'altra narrativi soltanto in parte. L'una e l'altra piacquero nel secolo decimosesto, che li tradusse in varie lingue e riprodusse molte volte.

La prima, l'*Ecatomfila*, è una conferenza, come diciam oggi, da dire in teatro.

Et hora vedendo parte di voi, figliuole mie dolcissime, sostenersi la fronte con mano et le tempie, parte comprimersi le braccia al petto, parte sospirando aggiungersi le palme al viso, parte qui et quivi per tutto questo theatro havere gli occhi solleciti, come a riconoscere fra la moltitudine quello uno amato, il quale voi aspettate et molto desiderate vedere; qui non posso io non haver pietade di chi così conosco essere in quelle pene nelle quali io un tempo men dotta ad amare languendo venia.

Ecatomfila (*di cento amori*), *mentre che i mimmi et personaggi . . . soprastanno a venir in teatro,* insegna il *perito modo d'amare* adducendo la sua propria esperienza. Narra come, per non saper fare, perdè il primo amante.

O miseria mia, o vita infelicissima, o ingegno mio duro e istranissimo, che io di tanta calamità mia mi fossi cagione, potessi con breve rimedio finirla, e pure ostinata per soprastare al disdegno, me stessa, e chi mi amava, consumassi.

E saviamente conclude per le amorose ascoltatrici:

Niuno incanto, niuna herba, niuna malia più si trova possente a farvi amare, quanto molto amare.

Il secondo componimento, la *Deifira*, ha l'impronta dell'artista originale nella solita apparenza di un dialogo.

Pallimarco è l'amante disperato: Filarco, l'amico consolatore

e consigliero. Non dotto ad amare. Pallimarco ha perduto la sua Deifira: questo l'essenza del racconto o il fatto. Filarco, dotto a trovar ragione d'ogni sentimento e pensiero, riflette sugli errori dell'amico e le perturbazioni amorose; e questa è la novità, che mentre il savio ad ogni ripresa adduce una sentenza o un proverbio, l'infelice ribatta all'amico rivolgendosi all'amata, quasi l'abbia di continuo presente allo spirito, agli occhi. Così i suoi lamenti hanno nuova tenace espressione di dolore vero.

Filarco: — Tristo Pallimarco, quella tua Deifira, quale tanto amava te, non ama ella più quanto solea?

Pallimarco: — Non m'ami più, non, Deifira mia; non m'ami, no . . .

Diffidenza e gelosia gliel'han tolta!

Filarco: — Tu adunque, quante più cose farai per compiacerla, tanto più gli ne dispiaceranno, e più te ne inimicherà.

Pallimarco: — Sarà mai tanta avversità nel nostro amore ch'io possa credere te essere, a me, Deifira mia, inimica? E che vita sarà la mia misera e dolorosa!

Poichè *non dà loco agli altri più facili rimedi* fugga lontano: così l'esorta Filarco. E Pallimarco a sè stesso:

— Tu adunque fuggirai la patria tua? parenti ed amici tuoi? E qual tuo vizio tanto ti priva di così carissime e gratissime cose! Ohimè, amar troppo altrui, più che me stesso, così d'ogni mio male è cagione. . . .

Per tal modo e cagione le querele dell'amante abbandonato vanno a riposare non più fra i documenti d'amore e fra i documenti romanzeschi, ma fra le « operette morali ».

Le querele di Fiammetta invece tentan proseguire romanzescamente dall'anemica Lucrezia del Piccolomini all'idropica *Filena* (1547).

Nicolò Franco 1505-69.

Uomo perspicace, ma d'altra tempra ed età che l'Alberti, Niccolò Franco non vide nemmeno lui, nell'arte del Boccaccio, più in là della superficie.

Anzi errò peggio che il Piccolomini. A far tacere la maldicenza di Nicolò Franco fu necessario, secondo l'epigramma, « che un laccio alfin stringessegli la gola »; ma a farlo lamentare eloquentemente per novecentocinquantasei pagine in dodici libri d'un romanzo, gli erano bastate le rimembranze del Boccaccio e del Petrarca. E forse salendo alla forca il celebre libellista ricordò come *corona d'eterna lode* quella sua *Filena,* in cui aveva diffuso tanti ohimè a imitazione di Fiammetta e

tanti petrarcheschi sospiri! Nè gli sarebbe stato necessario avere ad ispiratrice di tant'opera una donna vera e veramente amata. Che c'importa sapere ch'egli amò una Maria Loredano se confessò egli stesso che il gran fuoco del suo amore era già estinto quando scriveva la *Filena?* Ebbe un bel parafrasare nell'introduzione di essa l'introduzione della *Fiammetta:*

Non di fortunevoli casi, nè di incendi, nè di perigli, nè di sanguinosi combattimenti, nè d'ogni altra chimera imaginata per testimone di lunga fede, si vedranno le mie carte fregiate, ma di vere doglie et di veri pianti, et tutti per una tema (anchor ingiusta) avvenute. . . .

Noi lasciamo che egli, col nome di Sannio, abbia più d'una visione, e nella principale si smarrisca in una selva *tra le cui fronde molte fiere stanno nascoste*, e in cui Amore gl'indica la dama bellissima che deve amare: lasciamo che alla fine Amore lo tragga in sogno a un prato *delizioso, ove non si ama donna mortale,* ma *quel vero Dio fattore, per noi uomini, vero uomo:* coteste visioni e finzioni dopo il Boccaccio, il Polifilo, il Sannazaro (come vedremo), il Caviceo, avevano dimostrato già troppo a che si era venuto riducendo la tradizione dantesca e a che moralità erotica romanzesca aveva servito la moralità della *Divina Commedia.*

La falsità della *Filena* dilaga da un'imitazione anche più incontinente e vana.

La gelosia, argomento alle pene di Fiammetta, è il generale argomento anche della *Filena.* (Nel *Filocolo* c'è un Fileno).

Imitazione della *Fiammetta.*

Acuiscono le pene di Fiammetta gli spettacoli cittadini, la vita e gli amori altrui? E per sette anni, a tutte le stagioni, in tutte le feste cittadine e religiose, Sannio troverà da soffrire, dopo che ha rintracciata a un lieto convegno la donna del sogno.

Per le belle donne, quante sono le seduzioni e i pericoli a Venezia durante la festa del Bucinturo in primavera!: o in inverno, assistendo ai giuochi a palle di neve, alle battaglie con i bastoni su per i ponti, ai divertimenti cavallereschi, alle lotte coi tori, alle gare in barca: e d'estate, durante la villeggiatura; e in ogni mese, alle rappresentazioni sacre e alle cerimonie nelle chiese, più dannose queste che i ridotti!

Poi, Fiammetta non è condotta a Baia perchè si riabbia e divaghi? E non per altra ragione che divagarsi Sannio dice di recarsi da Venezia a Casale. Fiammetta apostrofa dolente la

cameretta che contenne tante sue gioie? E Sannio lascia con luttuoso addio la cara cameretta sua. Fiammetta tenta di uccidersi? Sannio si dispone al suicidio...

Ma c'è una differenza. La donna del Boccaccio ha motivo a tanta gelosia da un fatto: l'abbandono di Panfilo, che ella ama, e l'abbandono di Panfilo, dopo tanto amore e tante gioie, umanamente la travolge in disperazione. Questo fatto, che a noi, oggi, sembra essenziale al dramma, nella *Filena* non c'è! Filena non conosce Sannio nemmeno di vista! Perciò ci sembra goffa, ridicola, noiosa, frenetica, insoffribile la disperazione di Sannio, che non riesce a rivelare a Filena il suo amore.

L'errore artistico del Franco, fu quasi più grave di quello che lo condusse alla forca! Ve lo condusse la maldicenza, la quale, meritando tanto castigo, attestava prontezza e acume di mente oltre che di lingua.

Ma come mai cotesto formidabile e degno avversario dell'Aretino potè gloriarsi di un'insulsaggine senza freno?

O non ci fu, in essa, lo smarrimento del tutto cieco d'uno che cercando solo la forma dimenticasse affatto la sostanza? Bastò forse l'eloquenza d'amore o la pedanteria a suscitar l'ammirazione dei contemporanei; tuttavia avrebbe potuto difendere il Franco nientemeno che il Castiglione. Nel *Cortegiano* Baldesar Castiglione aveva insegnato:

Perfetto amore del cortigiano.

Il cortigiano. . . . . tenga cura di non lasciare incorrere la donna amata in errore alcuno, e revochi il desiderio del corpo alla bellezza sola, e quanto più può la contempli in sè stessa semplice e pura.

Ma si fa presto a dire: contentatevi della bellezza pura! Per contentarsene il povero Sannio doveva ricordarsi sempre d'essere *di basso stato* e di non poter abbassare alla sua umiltà una Loredano: non dimenticar mai che è prova *di senno anzichè no* il cercar d'amare donne *di più alto lignaggio*.

E intanto che egli cercava *pascersi* delle *occulte bellezze dell'animo*, e non *del fragile et bello caduco*, doveva anche vedere che altri corteggiavano la sua donna con tutt'altre intenzioni che di non lasciarla incorrere in errore alcuno!

La gelosia non era così verosimile? E non poteva essere grande il martirio di Sannio se non gli era lecito accostare Filena?

Questo dissidio psicologico avrebbe potuto sopperire esso alla mancanza del fatto che a noi sembra essenziale.

Il guaio fu che il dissidio non era vivo e sincero nell'animo

del Franco. Egli fece come i petrarchisti, i quali componevano belle canzoni e bei sonetti per Laure imaginarie; esercitazione rettorica; artifizio; fatuità! Infatti petrarcheggiò egli pure, il romanziere in prosa; e molto.

Nella Filena sono, non rari, di questi concetti:

O Philena, se delle stelle son'altre erranti et altre fisse, come può essere che le tue sono fisse et erranti insieme?

Anche in prosa il petrarchismo apriva la via al secentismo. Quanto all' influenza della *Fiammetta*, ella decadde peggio che nel Franco, se indusse Anton Giulio Besozzi a imitarla in un *lamento amoroso* per una *Vita di Cleopatra*!: e peggio, se un Contarini arrivò a una *Finta Fiammetta* in melodramma!

III. — L'Arcadia.

Alessandro Manzoni disse un giorno a Vittorio Imbriani: — Pare impossibile che un uomo come il Sannazaro, dotto, pieno d'ingegno, abbia potuto scrivere un libro come l'*Arcadia*, che, si può dire, è una sciocccheria; non c'è nulla.

Al Manzoni venne a rispondere nel 1888 un paziente storico e critico, dimostrando che, invece che nulla, nell'*Arcadia* c'è troppo: che è « uno zibaldone di versi e di prose, ove il Sannazaro ha messo insieme e ricuciti alla meglio varii frammenti di autori prediletti, simulando, quanto c'e n'era bisogno, affetto e passioni ».

Contro questi giudizi sta la storia, la quale attesta che l'*Arcadia* trasmise germi fecondi alle letterature straniere e fu tra le opere più valide a sostenere la validità dell'arte italiana quando, da poco morto il Sannazaro, l'Italia cadde in servitù. Chi non ha vita non può fecondare. Ma siam sempre lì: anche a menti superiori, anche a menti somme sfugge talora la verità dietro l'ombra dei secoli, se le trattengono i pregiudizi, o se non usano sufficiente osservazione obiettiva.

Jacopo Sannazaro 1458-1530.

Il libro pastorale nominato Arcadio de Jacopo Sanazaro Neapolitano piacque appena, nel 1502, venne alla luce d'una stampa che deformava l'opera dal poeta composta in giovinezza. Poi nel 1504, l'*Arcadia, fornita, emendatissima*, e già diffusa manoscritta, ebbe due ristampe: e d'allora in poi il romanzo, così temperato e corretto dall'arte virile *senza dero-*

gare all'opera dell'adolescenza, fu riprodotto in tante edizioni « da rendere disperata l'impresa di noverarle tutte ».

Lo commentarono gli storici e i filologi; eccitò sempre più il gusto della poesia bucolica, per cui altri poeti dopo il Boccaccio e prima del Sannazaro s'eran provati a egloghe anche volgari, e per cui i poeti più celebri del quattrocento avevan composti poemi rusticali. E l'*Arcadia* fu imitata da tanti nelle sole egloghe, che se non disperata, è inutile l'impresa di nominarli tutti: dal celeberrimo Serafino Aquilano o da poco noti *gentiluomini napolitani*, a Bernardo Castiglione, Antonio Minturno, Torquato Tasso.

Ammirò e studiò l'*Arcadia* Ludovico Ariosto; per essa il Bembo accostò il Sannazaro a Virgilio, e alla fine del secolo XVII l' Accademia dell' Arcadia tenne a dovere rinnovellar ogni anno la memoria del Sannazaro; da essa, si badi, trassero origine le favole pastorali che fiorirono oltre il secolo XVI, e più la imitarono quelle del Tansillo e del Regio cinquecentisti, del Canale secentista e del Campolongo settecentista: le favole che, come si sa, dieron materia ed esistenza al dramma musicale, gloria nostra nel mondo.

Questo per la diretta influenza dell'*Arcadia* in Italia. Ma questo è nulla!

Essa passò in Spagna, Francia, Inghilterra.

Fortuna dell'*Arcadia*.

Potrà dirsi che la ventura dell'*Arcadia* in Spagna ebbe aiuto da circostanze esterne: cioè dal fatto che il poeta Juan Boscan catalano tradusse il *Cortegiano* del Castiglione, ove l'*Arcadia* è lodata, e dal fatto che un altro poeta spagnolo, Garcilaso de la Vega, venne più volte in Italia e a Napoli scrisse egloghe sannazariane. Ma la imitò anche un poeta come il Cervantes, nella *Galatea*. E nel 1542 uscì in luce la *Diana Enamorada* di Jorge Montemayor, che rinnovò per sè la fortuna dell'*Amadigi* e affollò la Spagna e il Portogallo di pastori e pastorelli arcadici educati alla disciplina sannazariana. Tradotta in spagnolo nel 1547 e così ristampata nel 1578, l'*Arcadia* era stata tradotta prima in Francia (1544), ove nel 1565 apparve imitata da Remy Bellau nella *Bergerie*, e, del 1584, dal Ronsard.

In Inghilterra l'imitarono Edmondo Spenser (*Stepherd's Kalendar*) e Filippo Sidney (*Arcadia*): delle quali opere, la prima fu pubblicata nel 1579 e l'altra nel 1590; quasi un secolo dopo la nascita del *Libro pastorale nominato Arcadio!*

Ed è ancor poco: nel secolo XVII l'*Arcadia* genererà in

Francia un romanzo di così salda costituzione che bisognerà risalire ad esso per la retta genealogia del romanzo moderno, piaccia o non piaccia il metodo dell'evoluzione delle forme artistiche.

Chi lo crederebbe ? Che spirito di conservazione aveva dunque questa « sciocchería ? »; che recondita bellezza, non avvertita dai critici, contiene questo « zibaldone » ?

Oh, nonostante la sua complessa origine, è un'opera così semplice !

Sincero viene da Napoli in Arcadia a scampo d'amore dolente, e si fa pastore. Ma gli è forse peggiore il nuovo stato, con il desiderio, che gli rimane, della lontana vergine amata e della cara patria.

Per monti e selve cerca e chiama e scorge in ogni luogo quella che ama fin dagli otto anni di sua vita e per la quale fu sul punto di morire; colei che vide il suo soffrire e non ne seppe il perchè, e non fu accorta a comprendere il suo timido amore.

Niuna fiera, nè uccello, nè ramo sento muovere, ch'io non mi giri paventoso per mirare se fosse dessa in queste parti venuta ad intendere la misera vita ch'io sostegno per lei: similmente niun'altra cosa veder vi posso, che prima non mi sia cagione di rimembrarmi con più fervore e sollecitudine di lei: e mi pare che le concave grotte, le fonti, le valli, i monti con tutte le selve la chiamino, e gli altri arbusti risonino sempre il nome di lei.

Delizie d'Arcadia.

Afflitto, Sincero dubita che tra le solitudini d'Arcadia, *non che i giovani nelle nobili città nudriti, ma appena . . . le selvatiche bestie possano dimorare*. Invece, è un paese dove i pastori cantano sì dolcemente a toni di letizia e di melanconia! Ergasto, ad esempio, *col viso pallido et magro, con gli rabuffati capelli et gli ochi lividi per lo soverchio piangere*, si lamenta d'una pastorella spietata e rigida, mentre Uranio e Montano cantano a gara, volgendo nel caldo meriggio le pasciute pecorelle all'ombra dei faggi.

Montano: Vuoi cantar meco? . . . .
Uranio: Io canterò con pacto
Di risponder ad quel che dir te sento.
Mon. Or qual canterò io, che n' ho ben cento?
Quella del *fier tormento?*
O quella che comincia: *Alma mia bella?*
Dirò quell'altra forse: *Ahi, cruda stella?*
Ur. Deh per mio amor, dì quella
Ch'ad mezzo dì l'altr her cantasti in villa.
Mon. « Per pianto la mia carne se distilla,

Come la neve al sole
O come al vento se disfà la nebbia:
Nè so che far mi debbia
Sì m'han constrecto l'alte sue parole »

Ur. « Sì m'han costrecto l'alte sue parole,
Che come cera al fuogo,
O come fuògo in acqua, me disfaccio
All'amoroso laccio:
Sì dolce è l'arder mio, sì dolce è 'l giogo.

Mon. « Sì dolce è l'arder mio, sì dolce è 'l giogo,
Che canto, sono et ballo,
Et cantando et ballando al suon languisco,
E seguo un bàsilisco:
Così vuol mia ventura over mio fallo!

Ur. « Così vuol mia ventura over mio fallo,
Che vo sempre cogliendo
Di piaggia in piaggia fiori et fresche erbette.
Trezzando ghirlandette;
Et cerco un tigre humiliar piangendo.

Mon. « Phillida mia, più che i ligusti bianca,
Più vermiglia ch'il prato ad mezzo aprile. . . . .

Non son tigri e basilischi Fillida, Tirrena o Amarillida e Massimilia: non sono fiere selvagge, ma fanciulle gentili e leggiadre dai biondi capelli. Intrecciano ghirlandette nei prati, dopo le feste al tempio di Pales, o bagnano alle fonti le bianche braccia, mentre i loro amici cantano al suono della zampogna e fanno esercizi a tirar piastrelle; o a trar d'arco o fionda.

Son felici le pecore e le capre che s'inerpicano per gli ardui gioghi. Ivi è felice anche chi muore, e al tumulo dell'illustre pastore Androgeo convengono Fauni e Ninfe ad onorare Apollo. Ivi chi ama si consola nella confidenza degli amici.

Strattagemma amoroso.

Come Sincero narra a Carino la sua storia, Carino narra la sua a Sincero; e gl'insegna un grazioso strattagemma d'amore.

Udite. Nemmeno Carino osava rivelare alla dolce e giuliva compagna delle cacce e dei sollazzi chi fosse colei per la quale intristiva e sospirava. Ed ella voleva saper chiaro il nome di colei. Ebbene: egli le avrebbe dimostrato *dipinta la bellissima et divina imagine* della crudele sconosciuta.

E un giorno essendo insieme a una limpida fonte

. . . da abbondantissime lacrime sovragiunto, non già con la solita voce, ma tremante et summessa, risposi che nella bella fontana la vedrebbe. *Ed ella* . . simplicemente, senza più avante pensare, abassando gli occhi nelle quiete acque, vide sè stessa in quella dipinta.

Però anche in Arcadia ci sono vergini proterve. Si vincono esse con infallibili filtri e malie: di che vi hanno consiglieri esperti quanto a *curar greggi della infecta scabia.*

Tutte queste cose trattengono Sincero nel volontario esilio; e assiste a giochi solenni con i lor premi e vicende e fortune.

Ultimamente, ascoltando Ergasto che commisera in un'egloga i danni della patria e la perdita dell'amata, Sincero ha un sogno: solitudine e sepolture gli significano il regno di Napoli in preda ai conquistatori. Napoli è sirena che piange a uno scoglio: un arancio sterilito gli appare, simbolo della casa di Aragona, o forse della sua villa Margellina.

Il sogno cessa, e una ninfa coperta di un drappo sottilissimo e rilucente, *et in mano un vasel di marmo bianchissimo*, lo scorge a una mirabile grotta.

Le volte eran tutte fatte di scabrose pomici, tra le quali in molti luoghi si vedevano pendere stille di congelato crystallo, et dintorno alle mura per ornamento porta alcune marine conchiglie, e il suolo per terra tutto coverto di una minuta et spessa verdura. . . . Et quivi dentro sovra verdi tappeti trovammo alcune Nynphe . . ., che con bianchi et sottilissimi cribri, cernivano oro, separandolo dalle minute arene: altre filando il riducevano in moltissimo stame, et quello con rete di diversi colori intessavano in una tela di meraviglioso artificcio. . . .

Ivi la guida gli mostra le scaturigini di tutti i fiumi e *con veloce andare lo riconduce al piacevole et gratioso Sebeto*.

Dio ti exalti, o Sebeto!

Ma lo spettacolo è triste. Il venerando Dio del fiume siede tra le ninfe gettate qua e là a terra e in pianti. Tristi i pastori Barcinio e Summentio (il poeta Cariteo e il Summonte, editore dell'*Arcadia*) rinnovano il lutto del pastore Melisco (il Pontano) per la morte di Filli . . .

Così, con visioni e suoni di sciagure e di morte, finisce l'*Arcadia*: con un mesto addio alla *rustica et boscarecia* sampogna, la quale non darà più suono che non pianga *sventure crudelissime*.

Fonti Arcadiche.

Guai a noi però se ci lasciam commuovere dalla soavità del dolore bucolico! Se la critica è apate, è spietata l'erudizione. Questa ammonisce che l'*Arcadia* derivò dall'*Ameto* nella forma di prosa e versi, nell'argomento e in molte parti, e che nel resto del Sannazaro non c'è nulla, nemmeno l'uso degli endecasillabi sdruccioli i quali compongono dodici egloghe. Ad ogni riga, ad ogni parola dell'*Arcadia* fan riscontro Virgilio, Ovidio, Teocrito, Plinio primo descrittore dell'Arcadia, Stazio, Omero, Orazio, Longo Sofista, Claudiano, il Petrarca, il Boccaccio, Mosco, Properzio, il Pontano, Bione, Seneca, Dante, Lattanzio, Catullo, Marziale, Anacreonte, e molti altri; Cicerone, Pausiania e Persio, e molti altri; Silio Italico e Boezio e il Poliziano . . . .

A Michele Scherillo dobbiamo tanti riscontri e raffronti: e davvero lo studio che l'illustre critico fece dell'*Arcadia* è miracolo di dottrina.

Ma l'erudizione più paziente e più cauta può anch'essa lasciarsi andare, nell'amore delle scoperte, a trapassi pericolosi. Da tante dimostrazioni e prove che il Sannazaro usurpò l'altrui e che di suo non fece proprio nulla, vien la conseguenza che fu usurpata anche la fama dell'*Arcadia*, perchè ove manca ogni originalità sopperisce l'artificio, che quasi sempre equivale a falsità; e la falsità non è mai degna di gloria duratura.

E arrivata a questa conclusione, la critica ha contro di sè il fatto storico: ha da spiegare il fenomeno: perchè ebbe si lunga gloria l'*Arcadia*?

Risponde:

— « Perchè l'*Arcadia* rappresentava la comune tendenza del tempo a quel sentimentalismo composto, che pullula come per reazione nei periodi più agitati dalle armi ».

Se non che l'*Arcadia* piacque anche dopo, in periodi non più agitati dalle armi, e piacque in luoghi dove non era guerra.

— « Perchè riecheggiava variamente le voci degli scrittori di quel mondo classico che tutti agognavano conoscere, in tanto fervore di rinascenza, come la più pura e più invidiata delle nostre glorie ».

Se non che l'*Arcadia* piacque anche dopo il rinascimento, e piacque dove, come in Inghilterra, le voci del rinascimento echeggiaron tardi.

— « Perchè dimostra che la lingua volgare, la nuova lingua predicata con le teorie e l'esempio di Dante, aveva attecchita anche quaggiù sul suolo napoletano, e dava già frutti squisiti ».

Se non che l'*Arcadia* piacque anche dopo che la letteratura fu divenuta, di regionale e federale, nazionale e classica; eppoi la nostra eterna questione della lingua non importava nulla in Spagna, Francia e Inghilterra, dove l'*Arcadia* piacque non meno che a Napoli. Nè troppo più premeva all'estero che lo stile del Sannazaro « sfrondando la prosa del Boccaccio, sembrasse avviare la prosa del cinquecento alla sobrietà disinvolta della prosa moderna ».

Aggiungasi un'altra domanda, inevitabile:

Come potè l'artificiosa *Arcadia* generare a sua volta tanta poesia bucolica?

Rispose ancora il più dotto illustratore dell'opera del San-

nazaro: « Perentro a quei canti di pastore e a quelle feste e a quei rimpianti, gl'Italiani contemporanei gustavano quel non so che sentimentale, quel malinconico e sempre insoddisfatto desiderio di quiete, quel malaticcio fantasma di prati verdi e di ruscelli che poi, più tardi, doveva rendere così popolare e mondiale il nome del Tasso. È quella nota malinconica tutta meridionale... ».

Il perchè della fortuna dell'*Arcadia*.

Oh! È ben più che una nota melanconica, e non è solo una nota meridionale! È ben altro che un fantasma malaticcio! È sentimento o illusione che fu nell'animo umano ben prima che nel secolo XVI, e che ci fu pur dopo, e che v'è ancora, e non solo negl'Italiani, ma in tutto il mondo! Ricercaron quel sentimento o quell'illusione Dante e il Petrarca in Virgilio, come Virgilio l'amò in Teocrito: gl'Italiani del '300 l'ebbero dal Boccaccio come i Latini da Virgilio: gli Spagnoli ne furono grati al Montemayor, come gl'Inglesi al Sidney: i Francesi del seicento l'ebbero nelle immagini del D'Urfè, come i Francesi del settecento l'ammirarono nelle figure del Wattau e del Fragonard!

Universale, di tutti i tempi, eterna è l'illusione di un'Arcadia, perchè la suscita nell'animo la realtà crudele e l'infelicità fatale; perchè la soavità d'un luogo primitivo ove sian dolci anche le lagrime, risponde all'anima umana sedotta quasi a un'arcana nostalgia da un'atavica, segreta, imperitura rimembranza di Paradiso Terrestre!

Ah il Sannazaro « per rappresentare la vita pastorale non ebbe bisogno di star in campagna, e scrivendo dell'Arcadia in campagna avrebbe dovuto far chiudere le finestre per paura che non penetrasse in casa la tentazione di far di testa propria alla barba di Longo Sifista e del Boccaccio » ?

Arte del Sannazaro.

Sì: chiudete le finestre! Il poeta vuole altro verde, altra vista, altre donne, altri amori, altre canzoni! Lasciate che accordi al suo cuore e rappresenti alla sua fantasia i suoni e le imagini di Virgilio e Dante, del Petrarca e del Boccaccio: egli non scriverà un ninfale con sentimento realistico della natura, ma comporrà con l'arte fatta sua un'illusione di attraenza meravigliosa e cara!

L'errore critico, sta nel giudicar falsa *l'Arcadia* perchè tutti gli elementi che la compongono non sono originali.

L'inganno dell'erudizione fu nello spezzare e sminuzzare il musaico per accertare la provenienza d'ogni frammento o della *refurtiva*, non avvertendo che così improba fatica avrebbe nei tempi classici conseguito un effetto del tutto opposto a quello oggi atteso e accresciuta anzi l'ammirazione del Sannazaro.

Allora quei che ricordavano ad ogni passo del libro, per essi delizioso, Virgilio e Teocrito e Ovidio, o il Petrarca o il Boccaccio, ammiravano il modo e l'arte con cui il poeta faceva risonare nel dolcissimo volgare le dolcezze di Virgilio e di Ovidio e Teocrito, stupivano alla nuova semplicità che rinfrescava i colori del Petrarca e del Boccaccio.

Fu sincera l'adozione della materia che il poeta fece all'opera sua? fu sincera la venerazione sua dei poeti che imitava, parafrasava, traduceva? Ne compose un tutto con l'intima virtù di quel sentimento che affratellava il suo spirito allo spirito dei contemporanei, agli spiriti più fantasiosi e malinconici ed alti d'ogni età? È diffusa in tutto il romanzo l'armonia di un'arte uguale? Vi è la finezza di un'arte personale deliziata a rinnovare le bellezze antiche? Vi è unità? Continuità?

Questo avrebbe dovuto negare l'erudizione per dimostrare la falsità del musaico, e questo la critica non può negare! La critica, oggi, con la scusa dell'assimilazione, salva chi rubacchia qua e là, anche in terra straniera e con la speranza di non essere scoperto: non deve dunque condannare il Sannazaro, il quale nel campo che era patrimonio della patria e a tutti aperto e noto a molti, raccolse tutti i fiori per farne la sua vivace ghirlanda; raccolse le vermene per allevare, con arte sua, un mirabile verziere!

Certamente alla fortuna dell'*Arcadia* contribuì (non dimentichiamocene) un'altra ragione: l'allusione alla realtà.

Personaggi travestiti.

Su l'*Ameto* l'*Arcadia* ebbe il vantaggio d'esser meno trascendentale e allegorica: e tuttavia come l'*Ameto*, e come sempre il genere bucolico, ella si prestò a velare le vicende del poeta, della sua vita o della patria. Già nella prima redazione i contemporanei concittadini avevan letto nell'amorosa storia di Sincero il giovanile e non felice amore per cui il poeta s'era ritirato nella villa di Gifuni a cominciarvi il romanzo e avean scorto, nel *Dir fosco* del pastore Caracciolo, accenni alle condizioni politiche d'avanti il 1489. Poscia, nell'opera compiuta, i lettori concittadini vedevano non solo in Sincero il Sannazaro, ma amici di lui negli altri pastori: quali il Cariteo, il Summonte, il Pontano: l'allegoria elegiaca, con cui il romanzo finisce, significava loro la sventura del poeta e degli Aragonesi ch'egli aveva fedelmente serviti con la spada e col consiglio.

E a Napoli correvan copie dell'*Arcadia* postillate con i nomi, che giustamente o no, indicavano i personaggi della vita reale:

e ai lettori lontani di tempo e di luogo non era difficile intendere che allusioni personali o politiche dovevano esservi. Così il Sannazaro, e con lui il Montemayor, sancirono l'uso dei *personages déguisés*, che durerebbe per secoli.

Bisognò infatti che approssimasse la Rivoluzione perchè Luigi XV e la Du Barry temessero d'essere esposti al pubblico negli abiti pastorali del pittore Fragonard; e ci volle la Rivoluzione perchè la realtà nuda e cruda strappasse la maschera ai nobili, ai tiranni e all'arte: e al romanzo.

Ma prima quella vestizione pastorale non fu maschera di falsità; quelle allusioni alla realtà ne afforzarono il sentimento poetico. Sotto quelle ombre e prima di quei triboli e di quelle forre in cui poi s'impigliarono le belle vermene del nostro Rinascimento, scorreva una limpida vena: l'amore del vero nella idealità della vita.

Infine, giacchè l'evoluzione del romanzo procedette principalmente (e si vedrà come) dal romanzo pastorale, sarà curioso vedere come il romanzo pastorale potè evolvere dall'*Arcadia*. Ma ciò non fece la letteratura italiana; la nostra storia non riconosce perciò alcun merito nè all'*Amore innamorato* del Minturno (1559), nè alla *Siracusa* di Paolo Regio (1569), nè alla *Zotica* di Giovan Maria Bernardo (1590), nè alla *Leucadia* di Antonio Droghi (1598), nè a qualsiasi altra imitazione dell'*Arcadia* d'avanti o dopo l'*Astrea* di Onorato D'Urfé.

Imitatori inani.

Tanto per esimerci dall'obbligo di un accenno che valga di prova, guardiamo al primo: all'allegorico e mitologico *Amore Innamorato del signor Antonio Minturno* (in cinque parti). L'azione fu in Sicilia a un giardino: con dodici ninfe in compagnia boccaccevole e intente a parlare e a sparlare e a cantare d'Amore quando ancora questi non regnava nel mondo. Invocato per il bene o per il male che potesse arrecare, Amore discese e innamorò di sè la ninfa Eroina, che men ne aveva stima: non solo; nuovo come era in terra, Amore s'innamorò di lei, tra le rose, *dall'arme sue stesse ferito*. Intanto Venere volgeva sossopra il mondo per aver da sette giorni perduto il figliolo: e l'aiutò Mercurio bandendo un premio a chi lo trovasse (la grida è in versi, s'intende): e l'aiutò Vulcano che prestò la sua rete d'invisibil oro con la quale Mercurio prese insieme Eroina e Amore adescandoli con i pomi delle Esperidi. Li lasciò Mercurio poichè Amore ebbe giurato di tornare in cielo. Non si ridicono i lamenti di Eroina e i lamenti di Venere per gelosia

della ninfa. Le ancelle di Venere, Tristezza e Temenza, combatterono intanto con le ancelle d'Amore, Speranza e Allegrezza, le quali avrebbero dovuto consolare l'afflitta amante: contrastarono fra loro Venere e Amore discorrendo nel consiglio degli Dei. Finchè Giove ordinò:

> Amor alberghi ora in cielo, ora in terra, et di quella bellezza che più gli diletta si goda, pur che alla sempiterna la mortale non s'anteponga.

Era tutto un impicciolimento e ammollimento mitologico che derivava, sì, dall'*Ameto*, ma preparava l'*Adone*.

IV. — Narrazioni eterogenee.

Nel lungo periodo di cui si è discorso e nell'ultimo periodo dell'età classica non fu possibile ai romanzieri l'osservazione della realtà che non stesse nei limiti dell'aberrante tradizione boccaccesca, vale a dire non fu possibile l'osservazione diretta e precisa della vita intima e del costume famigliare o popolare. Allora che cosa furono mai le altre narrazioni non ligie, nel contenuto, alla tradizione del Boccaccio? O furono traduzioni dei romanzi erotici greci (le quali per l'energia che la passione d'amore conserva all'arte, e anche per le ragioni che saranno addotte nel capitolo seguente, ebbero anch'esse qualche efficacia nell'evoluzione del romanzo) o furono ammodernamenti, accomodamenti di narrazioni antiche e straniere ad intenzioni nuove: adattamenti di favole non originali ad intenzioni morali, didascaliche e politiche: borzacchioni questi senza succo generativo, che valsero tutt'al più a mantenere in uso la forma di racconti in prosa più lunghi e complessi della novella. Alcuni ebbero difesa da notevoli pregi letterari. E si capisce: perdurava con la novella l'influenza dell'arte narrativa e dello stile del Boccaccio.

Agnolo Firenzuola 1493-1546?

Ricordate L'*Asino d'oro* del Firenzuola. Le grazie dell'eloquio salvan la fama a questa libera versione del *Metamorphoseon sive de asino aureo:* opera tra le più ammirate nell'età di mezzo, in tutta Europa, e composta da uno scrittore decadente, africano romanizzato; la quale piacque anche a Sant'Agostino, e tentò alla traduzione il Boiardo e prestò il nome a un poemetto satirico del Machiavelli. Solo per la forma l'*Asino* latino, detto *aureo* per il pregio che gli si attribuiva, parve esser fatto di piombo al confronto con l'asino italiano, così elegante

e forbito; ma lo stilista italiano fu di gran lunga inferiore come romanziere ad Apuleio, lo scrittore latino.

Il Firenzuola mutando liberamente il nome ai luoghi e ai personaggi del romanzo e introducendo cose della sua vita, non giovò alla rappresentazione dei costumi, nè serbò la sincerità e lo spirito dell'argomento originale: anzi nemmeno comprese il fine di Apuleio. Questo da Lucio di Patro, se non da Luciano di Samosata e da favole milesie, desunse favola e materia per dimostrare l'inclinazione sua propria e del tempo suo a quei misteri della magia che si credevan rimedio alle passioni più vili e a quelle superstizioni che poteron ritardare nel mondo romano il trionfo dell'idea cristiana. Il Firenzuola invece, protagonista col nome di Agnolo, trasferì la magia e l'azione della metamorfosi a Bologna e altrove, e piacque ai tanti che nel cinquecento credevano nelle streghe e nelle fattucchiere ma esagerò, confuse, narrò tranquillamente cose troppo inverosimili e spesso con nessuna o poca convenienza di tempo e di luoghi.

La favola di Psiche.

L'allegoria morale restò viva soltanto nella favola di Psiche, adombrante le passioni a cui per virtù d'amore va soggetta l'anima umana, finchè purificata dal dolore e dal pentimento non sia degna dell'Amore sublime o divino. Ma mentre questo mito, di origine orientale, in Apuleio è collegato a tutto il racconto, nel Firenzuola (libri IV, V e VI) la favola di Psiche resta come la più bella parte d'una magnifica tela allegorica quasi inconsciamente messa a brani.

Che *l'Asino d'oro* suggerisse il *Gil Blas* al Le Sage credè lo Zanella: il mito di Psiche inspirò Raffaello, forse dalla traduzione del Boiardo, e rivisse nei marmi del Canova e del Teneroni: e di poeti, se ne abbellirono il Fracastoro, il Savioli, il Cassiani e il La Fontaine.

L'*Asino* firenzuolano fu compiuto nel decimo e undecimo libro dal Domenichi, e pubblicato dal Giolito nel 1559.

Solo trentadue anni dopo parve aver sedotto un imitatore quando, nel 1582, usciron le *Metamorfosi del Virtuoso*. Del Virtuoso è narrata (in quattro libri) la trasformazione in serpe per l'incantesimo di un'impudica femmina (la colpa). Egli è travagliato da varie sorta di animali e pericoli e fatiche, e consolato dai piacevoli ragionamenti che ode qua e là tra donne e pastori. Certa freschezza campagnola allieta la materia morale e filosofica del racconto, arrecandovi anche le squisite ottave

e i madrigali e i rispetti e le novelle che forse l'autore aveva uditi da fanciullo nell'aura pura dei suoi colli pistoiesi.

Lorenzo Selva m. 1593.

L'autore del *Virtuoso* fu Lorenzo Selva (padre Marcellino da San Marcello), dottore in teologia laureato a Parigi, frate che seppe rifiutare il cappello cardinalizio e accusar l'ingordigia dei tiranni e il *miserabile fasto spagnuolo.*

Similmente al pio fraticello, il cui romanzo ebbe sei edizioni fino al 1616, un ignoto, forse un Besozzi milanese cinquecentista, lasciò belle impressioni d'arte firenzuolana e boccaccesca nel *Brancaleone di Latrobio filosofo*, *historia piacevole et morale*, che forse il cardinal Federico Borromeo mandò la prima volta alla stampa nel 1610 (Trivulzio). Durante il secolo XVII ebbe cinque altre edizioni. Ma qui l'asino avventuroso non fu e non ritorna uomo e le sue vicende servono a innestare ad uno molti apologhi, al modo del Firenzuola nelle *Veste degli animali* o del Doni nel *Mondo morale* o di antichissimi esempi del genere.

Ma del Firenzuola e del Boccaccio riappare anche meglio l'arte dello stile nei *Compassionevoli Avvenimenti* d'*Erasto* (1.ª ediz. 1542), con cui un altro scrittore ignoto rifece il famoso libro dei *Sette Savi* (dall'indiano *Kitab-es Sindibad*) amplificandone e ammodernandone la favola complessiva.

Anonimi.

La storia di Erasto, figlio di Diocleziano imperatore, il quale resiste alla matrigna innamorata e con strano dibattito di novelle è difeso dai sette filosofi, non serve del resto che a ripetere novelle vecchie e a sostituirne qualcuna di nuove. Fu uno dei libri più letti nel cinquecento, e passando ancor gradito per i secoli XVII e XVIII, fu ristampato due volte nel secolo XIX, e raccolse in tutta la sua fortuna una quarantina di edizioni.

Mentre l'*Erasto* era dato dall'autore ignoto come versione dal greco, e non era, certamente favole arabe e persiane svariarono il *Peregrinaggio dei tre figlioli del re di Serendippo* (1ª ediz. 1557). Chi ne fu l'autore, che si fingeva *povero peccatore Christoforo Armeno della città di Tauris,* e che con l'aiuto di un amico carissimo avrebbe volta l'opera dal persiano in italiano così garbato e nobile?

Non si sa: ma il *Peregrinaggio* meritò davvero di essere ristampato a Torino nel 1828. Aveva avuto cinque edizioni nel cinquecento e nel seicento, e due nel settecento in Francia per versione d'un cavalier de Mailly, il quale « passoit la meilleure

partie de sa vie à faire de mauvais livres »: cosa che, anche ai nostri giorni, non accade solo ai traduttori di romanzi!

Arrivabene purista e didascalico.

D'aver fatto un buon libro sperò Ludovico Arrivabene col *Magno Vitei* (1597), e imitando tuttavia lo stile del Boccaccio, *il Cicerone della lingua volgare*, si scusò d'aver usato voci e maniere fuori dell'uso del Certaldese. Romanziere a fine didascalico, l'Arrivabene trasportò in Cina cavalieri eroi: cavalieri non appartenenti ai tre soliti cicli della poesia romanzesca, eppure in tutto simili a quelli.

La tradizione vantava la Cina quale paese d'antica civiltà e consentiva all'autore d'insegnarci molte belle cose per via d'un racconto in prosa e cavalleresco. Ma perciò appunto merita il nostro ricordo: chè si vedrà fra poco come per altre ragioni, altri romanzieri, dei quali forse nessuno lesse il *Magno Vitei*, arrivarono alla stessa generazione di cavalieri di origine estranea ai soliti cicli poetici. Quanto alla scienza che imbottisce il romanzo, Dio ce ne liberi! È uno zibaldone di notizie profuse, fra assedi e giostre, intorno a paesi e popoli, a meraviglie naturali, a uomini marini, a manticore con viso e orecchie d'uomo, corpo di leone e coda di scorpione, a mostri d'ogni sorta, a pietre di gran potere, a ciurmerie, a maneggi e beveroni di cavalli, etc.: con più questioni filosofiche. Nè mancano precetti politici.

Politici.

Perchè approssima il giorno in cui anche la politica sta per entrare nel romanzo eroicamente velata! Sin allora si citava la *Ciropedia* di Senofonte quale classico esempio al Machiavelli, che nella *Vita di Castruccio Castracani* aveva elevato il tiranno lucchese a personaggio ideale per informarlo a concetti militari e politici e attribuirgli geste d'altri capitani e signori, come dell'Agatocle ritratto da Diodoro Siculo. Non a diverso fine il conte Giulio Landi narrava la vita di *Cleopatra* (Venezia, 1551), regale esempio di *valore, magnanimità, sapienza, gentilezza*. E figurarsi se per così nobili virtù l'illustre conte Landi non volle dimostrarsi virtuoso prosatore boccaccevole!

L'influenza dello stile boccaccesco resistette ancora ai primi e timidi mutamenti nella materia naturale del romanzo d'amore. Non si allude, ciò dicendo, a quelle *Lettere Amorose* di Alvise Pasqualigo (1569) che hanno l'andamento e lo svolgimento di un romanzo, ma non sono romanzo; s'intende accennare al *Cortigiano Disperato* di Gabriele Pascoli (due ed. 1592; 1608). Qui l'invenzione di moralità, per dissuadere dalle tentazioni e dalle

pene d'amore (*La pazzesca pazzia degli Huomini e Donne di corte Innamorati*) assume a un tempo il fare stilistico boccaccevole e un'aria di strana ingenuità.

Questa magra pianticella, sfuggita agli zappatori dell'erudizione, venne su per effetto del clima storico con tutti i caratteri del Rinascimento decaduto e della cultura esotica.

G. Pascoli senti-mentale.

Non è più il *pathos* della Fiammetta; non sono più gli affanni della *Deifira* dell'Alberti e del Sannazaro. È una sentimentalità, una mollezza diversa. Chi ha in mente Cardenio, nell'episodio patetico del *Don Chisciotte*, subito gli par di vederlo e di udirlo nel Cortigiano Disperato, che *sembra uomo selvatico, con i crescenti rabbuffati capelli, la barba torta e rigida, i panni sozzi, gli occhi infossati, la pelle nera e ringricciata*, e che si getta entro una selva *a tanto piangere che quivi disperato muoia*. A questo punto è condotto per fallacia di una giovinetta!; nè appena egli narra qualche cosa del suo amore, che *alla dirotta ricominciano abbondantissime et calde lacrime con siffatto impeto a cadergli dagli occhi, che mai si crederebbe un sì copioso humore poter uscir da un corpo umano.*

Un amico capita a udirlo e *quasi sviene insieme* con lui. Con lui castiga la donna fallace, sì che anch'essa, la *crucciosa giovane*, è costretta a *svenire e poco stante a morire.*

Appunto tal mescolanza di artificio formale e di contenuto patetico dimostra a che venne l'arte cortigiana del Rinascimento coltivata al clima spagnolo. In tal modo e sempre più sdilinquirà nella decadenza civile e letteraria la nostra società più corrotta.

Del resto, la mollezza sentimentale in cui immorbidì anche l'arte del Cervantes nei racconti patetici, rinnovava la mollezza del romanzo greco: e la chiusa di cotesta lacrimosa *Pazzesca pazzia*, basta essa sola ad accertare le inspirazioni dei romanzi greci tornati in voga allo scorcio del secolo.

La tomba della cortigiana eroina, molto compianta sebbene fosse stata tanto proterva, vi ebbe l'onore così frequente nelle sepolture di quelle antiche favole: una colonna di finissimo marmo; *ai piè della quale* (*posta nella pubblica piazza*), *fu maestrevolmente inciso . . .*

Ecco almeno una novità: che invece di un'iscrizione alla greca vi fosse inciso un sonetto!

V. — I romanzi greci.

Ogni frutto, dice il proverbio, alla sua stagione.

Si direbbe che ai romanzi greci fu miglior destino rifiorire in Italia nella seconda metà del secolo XVI.

Erano infatti un prodotto di decadenza. Sorsero e germogliarono nell'ultima evoluzione della letteratura greca, al periodo della letteratura alessandrina: e ciò che parve strano ai dotti, confusi talora dalle cose più semplici, fu naturale. Perchè non nacquero prima? Non nacquero prima perchè la narrazione d'amore non poteva allignare ed estendersi in prosa che quando era scaduta ogni altra idealità animatrice d'altri generi. Opporre, come fecero, che nonostante la mollezza e raffinatezza erotica in cotesti romanzi spirò un'idealità che non era di tempi così corrotti, e che quindi sarebbero potuto o dovuto nascere in altra stagione, significa non comprendere come l'arte viva secondo i tempi, ma anche ne presenta le mutazioni; si conformi ai costumi, ma anche agisca contro essi. La vita è armonia e, insieme, contrasto di forze; la vita campa di quel che ha e tende a quel che non ha; e così l'arte. I corrotti retori bizantini scrissero romanzi di amori fedeli.

Si oppone, d'altra parte, che il romanzo greco, o bizantino, o sofistico, ebbe grande fortuna nella letteratura di poi: come mai se fu produzione di letteratura corrotta?

Ma se è corrotta l'età che produce una forma d'arte, non perciò tutti gli elementi di tal forma sono perituri, caduchi, corrotti anch'essi!

La progenitura del romanzo.

Le rettoriche storie d'amore, composte a svago d'ozi lussuriosi dai sofisti, prestarono nutrizione a tutta la letteratura mediovale e a storie di santi come a storie cavalleresche; esse alimentarono non poco la letteratura del Rinascimento: esse vedremo or ora giovare a nuove generazioni e lasciar tracce fin nei romanzi moderni.

Intendiamoci però anche qui. Si dice che l'influenza del romanzo greco arriva al romanzo moderno; e sarebbe più giusto asserire soltanto che il romanzo erotico fu generazione della decadenza greca, e visse e si sviluppò a seconda dei tempi, finchè ai nostri giorni ebbe il primato fra gli altri generi letterari.

Nacque da genitori vecchi o molli; ma alimentato al buon

latte delle tradizioni popolari, crebbe bene, e ebbe padrino Giovanni Boccacci.

E alla seconda metà del '500 una fortuna l'attende; la decadenza della nostra letteratura, che segue contemporaneamente al rigoglio di altre letterature: queste riceveranno da noi il romanzo, lo adotteranno, lo cureranno, lo rivestiranno, l'accarezzeranno, prima, fin troppo: lo rinvigoriranno, dopo; lo alimenteranno per tre secoli con la filosofia, la storia, la poesia, tutte le scienze: e verrà il giorno che esso vedrà deperire i suoi fratelli più vigorosi.

Ecco perchè prima d'ora, quando ci occorse accennare al romanzo greco, facemmo come chi lungo il fiume accenna, voltandosi indietro, alle scaturigini lontane: ma al punto in cui siamo giunti, a questo periodo di sosta e di aspettazione che ci fu tra la seconda metà del secolo XVI e il principio del secolo XVII, siamo al luogo di dove si rischiara il passato, che già premeva, rischiarando l'avvenire, che più preme, imminente.

Pathos d'amore.

Il romanzo non fu concepito da' suoi primi autori greci che quale componimento d'amore, anzi di *pathos* erotico, e di passione lungamente infelice e rimeritata alla fine. Che cosa impediva la felicità d'amore? Quelle dolenti storie cominciavano per lo più quando già gli amanti erano sposi: a separarli interveniva più che la cattiveria umana, il caso. Al caso si affidava l'azione più effettiva, ed eran dunque romanzi di avventura: nè s'incorrono avventure senza peregrinare, nè il mondo ove correre e inseguirsi era così grande che gli amanti divisi non dovessero presto o tardi incontrarsi o raggiungersi. Per tal modo il romanziere cercava con equivoci e impedimenti di prolungarne a sua voglia la separazione; e come nei poemi cavallereschi, o come in tanti romanzi storici del secolo XIX, lo sviluppo dell'azione procedeva uniforme, convenzionale, casuale, non logico, non umano.

Ma anche altri caratteri di uniformità ebbero quelle antiche storie: indeterminatezza di tempo e luogo: indeterminatezza o somiglianza di personaggi; uso di medesimi strattagemmi ed elementi secondari, quali: naufragi, assalti e rapimenti di corsari, concupiscenze e persecuzioni di potenti innamorati di contro a castità e fedeltà inconcusse, tradimenti e sostituzioni, prigionie e fughe, veleni e sonniferi, prodigi ed oracoli.

Nelle complicazioni dei casi meravigliosi traspare sempre una gran semplicità d'invenzione; una impreparazione quasi ingenua;

un abuso di « luoghi comuni ». sicchè, quanto al contenuto, il leggere uno di quei romanzi vale press'a poco come leggerli tutti. L'arte dei singoli romanzieri prevaleva soltanto nel descrivere la passione, nel destar la compassione dei lettori, nel molcerne l'animo. Era rettorica anche questa? Artifizio, per noi, di letteratura decadente. Se non che anche quella malinconica e sentimentale ansia d'amore; quella vaga e spirituale agitazione d'un ideale conteso, rispondeva pur alla vita d'allora come non di rado alla vita di poi. Non dissimile allettamento ebbero i romanzi sentimentali dal Romanticismo. E fu l'afflato misterioso dell'inquietudine spirituale ed erotica, universale ed eterna, che non lasciò estinguer la fiammella accesa dall'arte di quegli antichi romanzieri, e conservata con secolare ricordanza a nuovo e sempre più chiaro lume.

Però a qualche particolare progresso nella costruzione o nell'adattamento degli elementi consueti e nell'uso delle forme, cedettero, in ordine di tempo, anche i vecchi sofisti. Il critico più tedesco, vale a dire più prudente e paziente, che li studiò, pose primi Giamblico e Senofonte Efesio; secondo Eliodoro; terzo Achille Tazio.

I più celebri romanzieri dell'antichità.

Giamblico (Siro, contemporaneo di Traiano e Marco Aurelio) fu il più artificioso di tutti. La sua eroina è desiderata dal re di Babilonia e generosamente liberata da un altro re, che se ne innamora e si commuove al tentato suicidio di lei. Ella s'acconcia in apparenza a un uomo libidinoso, e l'uccide: mentre è creduta morta dal padre e dall'amante...

Ed è creduta infedele, e non è . . . . Tutto ciò quante volte fu ripetuto nella storia universale del romanzo! Aggiungete: caverne sotterranee; colonne con iscrizioni; sepolcreti che servono di nascondiglio; maghi e vaticini veraci; giustizieri che s'innamorano delle belle date a loro in custodia, e che concedon fughe senza compensi; personaggi magnanimi che si sostituiscono ai prigionieri per liberarli. Storie secondarie ed episodiche sono intrecciate alla principale. Sinonide e Rodane han nome gli amanti principali, e *Delle cose babilonesi* si chiama il romanzo che Giamblico narrò in 35 o 39 libri!

Senofonte Efesio (forse del 2.º secolo dell'E.ª V.ª) raccontò, con forma meno adorna, di Antheia e di Abrocome. Come gli eroi del Boccaccio, gli eroi di Senofonte s'innamorano a una festa sacra. Ma si sposano e ne avvengono, dopo, le peregrinazioni, con accidenti sopra accidenti; con insidie e assalti da

cui scampano per industria e miracolo: sempre fedeli benchè ne' lunghi viaggi tutte le donne s'innamorino del giovane, tutti gli uomini della giovine. Gli eremiti, i maghi, gli stregoni dei recenti romanzi storici erano in Senofonte gli oracoli che profetizzavano sventure e lieto fine.

Eliodoro fenicio (vescovo di Trica in Tessaglia e contemporaneo di Teodorico) fu scrittore pieno di grazia; perfezionò in *Teagene e Cariclea* la storia dell'amor fedele e sentimentale.

A Eliodoro (diceva un erudito del '600) attinsero tutti i romanzieri come ad Omero tutti i poeti. Cariclea è anche guerriera: sorella maggiore di secoli a Clorinda. E nasce bianca da genitori neri (l'aurora del mito Vedico?): è esposta dai genitori perchè perisca: è allevata insieme con Teagene da pastori: tutte invenzioni che saran fondamentali ai tanti romanzi di cui si discorrerà nel capitolo che segue.

L'altare d'oro per la prova di castità trovò rispondenza, per lo stesso ufficio, nell'albero e nella fonte del *Filocolo*, e già in Eliodoro era il fatale anello di Angelica.

Da *Achille Tazio* (Alessandrino, del 4.° sec.° dell'E.ª V.ª) il romanzo fu anche più nobilitato perchè lo scopo della fedeltà amorosa vi ebbe aureola di filosofia d'amore.

Oh l'arcana, indaginosa, filosofica potenza d'Amore che renderebbe famosi un giorno il Bourget e il D'Annunzio!

Questi romanzi passarono dunque in Europa, diffusi per tutto il medioevo, e il Boccaccio confermò che gradita lettura erano al suo tempo. Li gradì l'umanesimo.

E alla seconda metà del cinquecento se ne fecero nuove traduzioni come a rivelare cose nuove, o come per dimostrare che l'arte narrativa, addestrata alla scuola del Boccaccio, sapeva stendere in bella lingua italiana le narrazioni che eran state diletto dell'antichità venerata e rinnovarne il gusto.

prediletti

Naturalmente dei quattro romanzi, dei quali s'è fatto nome, i due più adorni nel testo greco e più metafisici nella trattazione dell'amore furon preferiti per l'esercizio di traduzione e più piacquero tradotti. Eliodoro era così ambito che nel 1551 servì a cinque canti in ottava rima di un Jeronimo Bassi; e poco dopo, nella prosa di Leonardo Ghini, ebbe lunga fortuna: fu stampato (in libri 10: la prima volta dal Giolito) negli anni 1556 1559, 1560, 1568, 1586, 1588; e pervenne a materia di poema, per G. B. Basile, nel 1677. Ludovico Dolce e Francesco An-

gelo Coccio traducevano e pubblicavano Achille Tazio; il primo, negli anni 1546-47, e il secondo dal 1550 veniva ristampato nel '60, nel '60-61, nel '68, nel '98 e nel 1617. Senza contare per Eliodoro e per Tazio le edizioni purgate.

Fama di dotti celebrò Senofonte Efesio.

Parve *soave* al Poliziano, alle *Stanze* del quale fu creduto inspiratore da A. M. Salvini. Questi tradusse il *galantissimo* Senofonte nel primo ventennio del settecento.

Ma fama popolare nel cinquecento ricuperò un altro romanzo già popolare nel medioevo; messo in volgare nel trecento; fin del 1492 *riformato* da Paolo di Taegia e volto *in poesia* e pubblicato *a contemplazione della magnifica madonna S. di Ferrara, e poi per piacer del popolo ristampato* più volte.

Sono le *Avventure di Apollonio re di Tiro* (Giunti, 1560); fonte alla novellistica e allo Shakespeare per il *Pericle Principe di Tiro,* e questione ai dotti se opera di romanzatore latino o greco. Compongono esse un romanzo in cui, con nomi storici di persone e luoghi, il tema della fanciulla perseguitata s'accordò al solito tema degli sposi divisi. Nel resto, le vicende della figlia d'Antiochio re di Cirene, la quale amata dal padre è conquistata da Apollonio sciogliendo un indovinello, e creduta morta è gettata in mare ancor viva, non varian molto da quelle delle altre greche eroine.

Tralasciamo le lettere di Aristeneto e d'Altifrone, che fan pensare alle lettere di Abelardo ed Eloisa e alla forma dei romanzi epistolari. A parte anche, sebbene faccian ripensare ai romanzi del Boccaccio, *Gli Amori di Cherea e di Calliroe*, di Caritone Afradiseo (l'ultimo dei romanzi sofistici secondo il Rhode), che a mezzo il settecento furon tradotti da M. Giacomelli. A parte anche gli *Amori* di *Ismenio ed Ismene*, scritti forse dal vescovo Eustazio al tempo di Emanuele Commeno e tradotti nel 1550 da Lelio Carani con più ristampe, per cadere da una traduzione in francese del 1729 nell'italiano più vile del settecento col titolo di *Serietà Vinta* (1767). Ma diam luogo al romanzo greco più celebre e più bello. — Il romanzetto immortale di Longo Sofista fu idilliaco, e tornò alla fantasia d'ogni scrittore che vagheggiasse semplicità pastorale, grazia sentimentale e candido amore in cospetto alla divina natura. Dafni e Cloe, di nobile nascita, fatti pastori dalla fortuna, resero per primi verosimile la pastorale eleganza d'ogni arcadia per tutti i secoli; nè la loro primitiva dolcezza finì in Paolo e Virginia.

Dafni e Cloe

Oh con che ammirazione questa storiella lessero nei codici il Poliziano, il Mureto, lo Scaligero, Daniel Heinsio! Che tempeste d'amori e di odi placò forse questa storiella nel più fervido Rinascimento! E Dafni e Cloe, nati non si sa quando, al II, o III, o IV, o V, secolo di C., trovarono negli splendori del nostro cinquecento la convenienza d'uno stilista mirabile, la flessibilità e la soavità d'una lingua divina che li fece più graziosi di quando parlarono la loro nativa favella.

Ben si doleva Dafni innamorato senza aver conoscenza d'amore!

Gli doleva il core; e il suo dolore era come d'uno ch'abbia presa medicina; traeva sospiri talora impetuosi e rotti, qual suole ansar uno a cui sia data la caccia; talora lesti, ed affannosi, come a chi la lena manchi per troppo correre.

E ben si doleva Cloe semplicetta e povera di consiglio per aver smarrito Dafni.

Ohimè! che se fosse vivo, sarebbe tornato! che se fosse morto, non mi avrebbe chiamata: ma se la voce che mi chiamò, fu sua, perchè ora non mi risponde? se fu delle Ninfe, perchè diversa da quelle, che mi rispondono? Ohimè! che le Ninfe son quelle, che non lo lasciano nè tornar nè rispondere . . . . .

Fu proprio peccato che Annibal Caro non compiesse la sua versione (pubblicata a Londra nel 1827) e che la usurpasse nel 1643 G. B. Manzini secentista e romanziere! Al Caro restò inferiore lo stesso Gaspare Gozzi (1766), la cui traduzione, manchevole del primo libro, fu integrata da Alessandro Verri.

Per concludere, la letteratura decaduta dal Rinascimento all'età che si suol chiamare secentista e che comincia assai prima del secolo XVII, potè generare in Italia o fuori, dove ancor si studiava e imitava la nostra letteratura, una qualsiasi forma di romanzi in prosa? Se si, che romanzo fu? E di che elementi lo nutrirono i romanzi greci?

CAPITOLO QUARTO

Partecipazione del romanzo straniero durante la Decadenza e nel Rinnovamento

(da circa il 1565 a circa il 1800).

GLI EROISMI DELLA SERVITÙ.

I. Avviamento al romanzo eroico. — L'*Astrée* del d'Urfé (1610). — Influenza in Francia dell'*Arcadia*, dell'*Amadigi* e dei romanzi greci. — Costumi francesi e *personages déguisés*. — La *Caritée* (1621) e l'*Argenis* (1621). — Omeopatia del Vescovo di Belley. — L'*Eromena* (1624) e la *Dianea* (1627?) — Gara internazionale.

II. Come il massimo romanzo eroico italiano precedette i capolavori francesi e perchè il *Calloandro* (1640) fu prima *Infedele* eppoi *Fedele*. — Un « gran successo ». — Transizione dal romanzo eroico fantastico all'eroico storico. — Luca Assarino e le fonti storiche. — M.lle De Scudéri e M. De La Calprenède. — Sorriso manzoniano.

III. Reazione. — Bertoldo e Don Chisciotte. — Romanzi satirici in Francia e satire in Italia. — Il Brusoni precursore nel romanzo realistico (1657-'62).— Don Rodrigo e Glisomiro. — Una casa equivoca e un marito pacifico. — Storie romanzesche alla fine del secolo XVII.

IV. Evoluzione al romanzo psicologico e di costumi in Francia e in Inghilterra. — I romanzi del secolo avventuriero e filosofo. — Buone intenzioni dell'abate Chiari (n. 1711 m. '85). — Valutazione storica letteraria e morale dell'opera sua. — A. Piazza autor di romanzetti (n. 1742 m. 1825). — Filosofia amena o satirica. — *Il signor Tommasino* interrotto e *Abaritte* malcontento.

V. Derivazione del romanzo classico nel Rinnovamento. — Valor civile delle *Notti Romane* (1792). — Questione di forma. — *Le avventure di Saffo* e *La Vita di Erostrato*. — *Le Veglie del Tasso* (1800) e il *Platone in Italia* (1804-06). — Transizione al romanzo moderno.

Approssima il seicento, l'età in cui i contrasti della vita privata e pubblica assumono le più strane forme ed hanno i più strani effetti.

Nella politica, il conflitto tra la Spagna e la Francia trarrà in Italia, non per altroche per la successione al Ducato di Mantova, un grande esercito di Lanzichenecchi e l'immenso infortunio della peste; la prepotenza spagnola sommoverà Napoli a far d'un pescivendolo un *capitano generale* e Masaniello impazzirà d'or-

goglio e perirà trucidato da coloro che poco dopo lo venereranno per santo.

Nell'arte, l'amor del contrasto toccherà il fine estremo della *meraviglia*.

Frattanto nella vita sociale, famigliare e cittadina, l'antitesi vien sempre più accrescendo la distanza tra la realtà e le apparenze esterne.

Poichè la tirannia della Spagna ricambia la squisitezza del nostro Rinascimento con l'insolenza, il sussiego, il punto d'onore, la gelosia e tutti i vizi, l'imiteremo degenerando e servendo, confortati appena nelle illusioni della poesia e nella soavità della musica, e sollecitati più volontieri ai pomposi spettacoli. Ma di contro al fasto è la miseria; all'orgoglio, la paura: è il tempo di don Rodrigo e di don Abbondio. E i tradimenti, gli assassini, le vendette, i duelli, gli assalti, le battaglie a colpi di pistola e d'archibugio non sfogano forti passioni: soddisfano il capriccio, la rabbia, il rispetto umano, la falsa dignità d'una gente cattiva. Si strozzano o avvelenano le adultere: si perdona alle monache di svenire d'amore. Questa realtà quotidiana e comune s'inganna nelle ostentazioni del valore, della virtù, dell'arte, con giostre in piazza, melodrammi in teatro, oratori e lusso e bigottismo in chiesa, accademie nei palazzi e nei conventi; e si ricerca in tutto e sovra tutto il decoro: sino allo sforzo, sino alla frenesia. A ciò portava la corruzione della nostra civiltà e così voleva la condizione di vinti. Poi al danno della tirannide s'aggiunse la simpatia delle cose di Francia.

Caratteri del seicento.

Fino a quando durò la preparazione della sua grandezza, la Francia ritenne della tradizione nostra e risentì della supremazia spagnola ne' suoi costumi. Sebbene più vivace, il seicento francese s'informò anch'esso a contrasti.

La Francia è tutta piena di ripugnanze e di sproporzioni, le quali però formano una discordia concorde, che la conserva. Costumi bizzarri, furie terribili, mutazioni continue, guerre civili perpetue, disordini senza regola, estremi senza mezzo, scompigli, garbugli, disconcerti e confusioni.

Da Parigi, nel 1615, scriveva così il Marini, l'illustrissimo poeta scampato alla pistolettata del Murtola. Diceva anche:

« Per ogni mosca che passa, le disfide e i duelli volano. Le dame studiano la pallidezza e quasi tutte sembrano quatriduane ».

Ma per la sagacia del Richelieu e per l'astuzia del Mazarino trionferebbe il re Sole. Nuova supremazia si preparava al-

l'Europa e l'Italia stupiva alla nuova gloria. Se era parsa eroica la Spagna, che ci opprimeva, appariva più eroica la Francia, che non ci opprimeva: e noi combattuti e dibattuti, noi custodi delle lettere e delle arti divenendo, da imitati, imitatori, accogliemmo e introducemmo l'eroismo in tutto: poemi eroici; drammi eroici; favole eroiche.

Il decoro della vita nobile e artistica fu in tutto d'apparenza eroica. Ora, se la stanchezza degli altri generi, particolarmente del poema epico, e la smania del nuovo consentivano una forma di romanzo, questo doveva ricevere gli elementi che la decadenza dell'arte e le condizioni della vita sociale avevan predisposti e imponevano: primo, l'elemento eroico. Secondo, la galanteria, che divenuta argomento d'arte nel trasmodare della vita cortigiana del Rinascimento, aveva avuto tanta dilettazione petrarchesca e bucolica e riteneva, dopo il Sannazaro, l'elemento pastorale come opportuno all'arte aristocratica e mezzo a travestir amori e politica. Dalla galanteria alla politica il passo era breve: nel secolo XVII!

Terzo elemento, quello dei romanzi greci; che nelle versioni italiane lusingavano i nostri ammiratori di Francia alla moda delle nostre preziosità e della nostra mollezza.

I. — Avviamento al romanzo eroico.

Come i corrotti retori bizantini (già dicemmo) narrarono di amori virtuosi, così l'eterna illusione di un'Arcadia benigna ebbe realtà di romanzo da uomini d'arme: il Sannazaro fu alla guerra per il suo re e per la fede; il Montemayor viaggiò e combatte in terra lontana dalla patria; il Cervantes fu a Lepanto; Onorato d'Urfé (1568–1625), marchese di Verrome, conte di Chateauneuf, barone di Château-Morand e cavaliere dell'ordine di Savoia, stette ventidue anni al servizio del duca di Savoia e morì durante la guerra in Piemonte. Mandando nel 1610 il primo tomo dell'*Astrée* ad Enrico IV, il cavaliere d'Urfé poteva dedicarglielo come un *un enfant que la paix a fait naître*: ma quando nel 1618 ne fu presentato a Luigi XIII il tomo III, o quando, nel 1627, usciron postume le ultime due parti, eran mutati i tempi e l'*enfant* aveva già fatto esperienza di guerra: il romanzo pastorale si chiude tra cozzar d'armi e incalzare d'avvenimenti eroici.

L'*Astree* 1610-'27.

Simili condizioni d'età e di uomini generarono dunque l'As-

cadia del Sannazaro e la prima parte dell'*Astrea* che la imitava: ma il mutare dei tempi consigliò al D'Urfé l'aggiunta di un elemento diverso: l'elemento « eroico »: tanto che dei racconti innestati all'azione principale, alcuni contengono cavalieri, tornei e miracoli di valore anche prima delle parti pubblicate nel 1618 e nel 1627.

Le monarchie di Enrico IV e di Luigi XIII non preparavano forse l'avvento del re Sole, che parve riflettere in terra la potenza celeste? Non bastava perciò che il romanzo del cavaliere D'Urfé sovraneggiasse ad ogni altra Arcadia (e dominò 5500 pagine!): era necessario emulasse nel gusto delle dame e dei cavalieri le eroiche geste e i nobili amori dell'*Amadigi di Gaula*.

Galanteria pastorale eroica

L'*Amadigi*, il celebre romanzo cavalleresco portoghese del secolo XIV, fatto spagnolo nella seconda metà del quattrocento, venuto a inspirar l'ottava rima di Bernardo Tasso, già da più che mezzo secolo era lettura prediletta in Francia. Francesco I l'aveva letto durante la prigionia in Ispagna; l'aveva fatto tradurre nel 1548; e in ottant'anni se ne contarono dieci altre traduzioni: in Francia fu imitato, continuato, assunto a segretario galante per tutto il seicento. Era naturale: nell'*Amadigi* il primo elemento romanzesco s'accordava mirabilmente al secondo; l'eroismo alla galanteria.

Ma l'*Amadigi* non fu il solo aiuto che soccorse alla gran mole dell'*Astrea* e che giovò ad elevarla tant'alto. Conveniva attingere ad altre fonti non meno grate al gusto del tempo.

Più che il *gongorismo* spagnolo e l'*eufeismo* inglese, tutta la varia letteratura italiana, favorita da Caterina De Medici, era venuta affinando la società *preziosa*.

E tutti i più preziosi e più nobili narratori e descrittori di cose pastorali, dal gran Sannazaro, dall'inglese Sidney e dallo spagnolo Montemayor al Guarini e al Tasso, tutti non avevano forse attinto ai romanzi greci così soavi? E anche il D'Urfé se ne valse.

Nutrita di questi elementi l'*Astrea*, che appagava il desiderio delle pastorali dolcezze quand'esso era più vivo in tutta Europa e che anche informava il suo contenuto materiale e spirituale alle tendenze nuove e conciliava Eliodoro e Achille Tazio all'*Amadigi*, doveva correre a una clamorosa fortuna.

L'entusiasmo che suscitò l'*Astrea* fu immenso: e come il D'Urfé ebbe davvero ingegno e arte, fu fortuna duratura.

L'eleganza e la chiarezza dello stile, la varietà e l'intreccio dei tanti episodi, la diversità dei caratteri negli amori, la molteplicità della composizione, in cui non mancavano nemmeno lettere, sonetti e madrigali, scusarono la frenesia dei contemporanei; il teatro francese ne dimostrò l'influenza per vent'anni; per cinquant'anni ne risentì direttamente, manifestamente, la storia del romanzo: passò la moda pastorale, e l'*Astrea* rimase in voga come catechismo degli spiriti eletti, con leggi che statuivano la sovranità della donna e obbligavano ad *amare all'eccesso*, a non amare per tutta la vita che una persona sola, a difendere la propria pastorella, a *comporre un'anima sola con lei*....

Questa fu la Bibbia dell'Hôtel de Rambouillet, ove dalla « société précieuse » si commentavano il Ficino e l'Equicola e si citavano a memoria l'Ariosto e il Tasso. Per trentacinque anni ivi si celebrarono il culto della forma e la religione dell'amore: la casistica galante v'intratteneva le lunghe conversazioni, e i complimenti e i madrigali lamentavano il cor di ghiaccio e gli occhi di fiamma delle belle insensibili. Ivi amanti e amate, e fin il Condé e Enrico IV, furon ravvisati nei personaggi dell'*Astrea*. Si badi però che la galanteria dell'Hôtel de Rambouillet non era conseguenza di corrutela come da noi, bensì attestava un esercizio di vita nuova, spirituale e intellettuale, letteraria e artistica: un'ambizione di nobiltà ch'era conseguenza di grandezza e di forza.

Le ultime due parti dell'*Astrea* non erano ancora uscite al mondo quando nel 1621 Martin Le Roy de Gomberville pubblicò la *Caritie*, romanzo già più eroico che pastorale, con sempre più galanti *personnages déguisés*.

Gomberville 1600-'74.

Contemporaneamente, proprio nello stesso anno 1621, altri compieva un passo assai più ardito, elevando i personaggi di un romanzo già del tutto eroico a mascherare sovrani d'Europa e connettendo all'amore la politica. Questo scrittore fu John Barclay di Pont-à-Mousson oriundo di Scozia. L'opera dal titolo *Argeni* non fu scritta in francese, ma in latino!

Barclay 1582-1621

Regale opera! Conteneva « *quanto possono dare nel Theatro del mondo a vedere* (*massime nelle Reggie*) *Amore, Fortuna, Valore et Avvedimento*: e, insieme, *velava misteri altissimi. Il penetrarli* (diceva un traduttore italiano) *è difficile, ma non a chi maneggia le storie. Il rivelarli, parte sarebbe tratto di temerità, parte di sfacciatezza; con biasimo e con pericolo.* Giudizio dunque!

Riveliam solo che in Meleandro (*Vir melleus*), padre d'Argenide — ossia la Francia (*Splendida*) —, potevasi vedere Enrico III, divenuto d'imbelle e depravato, dotto così in teologia come in scienze naturali e così savio da bandir dalla corte sin gli astrologi! E Poliarco (*Princeps Urbis*, sposo ad Argenide, era Enrico IV; Timochlea (*ex honestate laudata*) era Caterina De Medici; Licogene (*versipellis*) forse era il duca di Guisa; etc. I Calvinisti vi avevan nome Iperefani. Esultava lo spirito del nostro *Magno Vitei* quale quello di un precursore nel romanzo eroico didascalico, se il cardinale Richelieu, che ebbe l'*Argenide* a lettura prediletta, potè apprendervi, fra tante belle cose, anche i *buoni ordini di riscuotere le gabelle!* Ammirando lo spettacoloso scenario dell'azione tragica, dame e cavalieri si deliziavano intanto alle vicende d'amore, cui lo stile grave e la stessa continua supposizione della verità storica, conferivano attraenza e solennità.

Elementi e fonti dell' Argenide.

Ma la virtù attrattiva dell'elemento politico non poteva durare a distanza di tempo o di luogo. Restavano, di quell'esempio di romanzo sì nobile, gli elementi della invenzione e dell'arte romanzesca; l'*Argenide* affermava il genere del romanzo « eroico erotico », dopo essersi inspirata, oltre che al Sannazaro e al Montemayor, all'*Aminta*, al *Pastor Fido* e alla *Filli di Sciro*; sanciva romanzescamente l'aristocratica disciplina dell'amore nello stesso tempo che ripeteva ancor vive rimembranze dell'arte italiana. Per esempio, dalla nostra novellistica il Barclay desunse i travestimenti dell'eroe in abito di femmina o di mercante quando egli vuol pervenire all'amata; e dei romanzi greci tenne l'indeterminatezza cronologica, i nomi greci, l'apparenza greca o pagana dell'azione, le corserie, le burrasche, la sostituzione d'infanti e i riconoscimenti di parentela segreta; e dai romanzi greci non meno che dai poemi cavallereschi, derivò le insidie dei rivali, le calunnie all'eroina, i venefici, in contorno di assedi, di salvamenti eroici, di combattimenti a corpo a corpo.

Quanto al « successo » dell'*Argenide*, che fu tradotta in tutte le lingue d'Europa, avrebbe dovuto consolarsene anche un altro venerabile, il buon vescovo di Belley.

P. Camus 1582-1652.

Poveretto! Per diversa via, una via, ahi, spesso opposta alla politica, egli afforzò il gusto dei romanzi in prosa; fu (chi gli avrebbe mai detto?) tra i lontani promotori di un'arte che di là a due secoli condurrebbe a *Nanà!* E pensare che egli, Pietro

Camus vescovo di Belley, sollecitato dall'amico san Francesco di Sales, annoverò tra i 189 volumi delle sue opere, molti racconti e romanzi, appunto per dissuadere dalle immoralità del genere, dell'*Amadigi* e dei romanzi e poemi cavallereschi! Ma tutti siam soggetti a sbagliare: anche i vescovi. Il Camus fallò nel metodo da semplicista qual era: *similia similibus curantur*. Ad *apportare qualche rimedio per queste divote historie alle profane inventioni di tanti libri, che celano il veleno sotto il dolce mele delle loro astutie, usò servirsi della medesima esca rendendo l'antidoto conforme al male, contraminando* (nientemeno !) *l'amor malvagio con un salutifero contramore.*

Antidoto morale.

Queste parole si leggono nella prefazione alla traduzione italiana della celebrata *Historia Tragica, l'Elisa ovvero l'innocenza colpevole* (1620): e bastano a chiarire l'arte e la materia del Vescovo narratore. Il quale osservò la Bibbia e i Vangeli, e non la vita: e i casi della vita, negli amori, nelle colpe e nelle virtù, imbastì agli esempi biblici ed evangelici, per aver opportunità di ricordarli ad ogni passo. Ma *similia similibus* .... Pur dove imaginò un'azione contemporanea, o quasi, fece di necessità virtù adattandosi al gusto comune con atteggiamenti eroici e sdilinquimenti. Il marito dell'infelice e virtuosa Elisa per poco non perisce di mal d'amore: a che lo conduce una giovinetta innocente sì, ma dedita *agli esercitii dell'armi e della caccia* e avvezza a portar *altro a canto che la conocchia, per far mentire e morire* quelli che la offendono!

Quale testimonianza più efficace a dimostrare che il romanzo del secolo XVII non poteva essere che eroico e sentimentale: « eroico galante »?

In Italia, durante quei primi venti anni del secolo XVII, perdurava l'aspettazione di qualche nuova cosa. L'imitazione del Sannazaro proseguiva e deperiva drammatica o melodrammatica nelle favole, per risorgere poi alla fine del secolo, come reazione nell'Accademia dell'Arcadia; e non è meraviglia che la *Astrea* del D'Urfé non suscitasse alla prima gran rumore in Italia.

Fu tradotta solo nel 1637 (da Orazio Persiani) svagando, insieme con le traduzioni di qualche romanzo spagnolo, gli ozi di non molti lettori. Più dilettevoli e nuovi dovettero parere i mutamenti del poema eroico: l'*Adone* e i poemi eroi-

comici. Se non che ridere non piaceva a troppi allorquando contendevano per il primato dell'una o dell'altra monarchia il Podestà di Lecco e il conte Attilio: e li quietava don Rodrigo, quantunque i più tenessero dal conte Attilio: così era odiosa la dominazione spagnola e sì luminosa aurora già anticipava un nuovo sole dalla parte d'occidente. E di Francia le poste recaron forse subito i romanzi del Camus; ma perchè l'ipocrisia non era forse ancor tale da renderli gradevoli, non attecchirono che dopo il '30, avendo traduttori illustri: G. F. Loredano, Onofrio Bevilacqua, Maiolino Bisaccioni, ecc.

La novità, la mirabile novità di Francia fu *l'Argenis*. Francesco Pona, il quale era fiero nemico delle « sciocchezze romanzesche », la tradusse e pubblicò nel 1625, esclamando entusiasta:

> Scriver cose presenti come passate già da secoli, dipingere reali accidenti, come pure inventioni, porre nomi di vizi e di virtù alle persone, pochi si trova che l'abbian fatto!

(Altra traduzione ne diè nel 1630 Carl'Antonio Cocastello).

Giovanni Biondi 1572-1644.

Nè minore ammirazione avevano o avevano già avuta dell'*Argenide* altri uomini insigni: primo, Giovanni Biondi, dalmata e storico d'Inghilterra, ove fu in grazia al re Giacomo I, e protestante in Francia, ove fu partigiano del Condé.

Il Biondi emulò il Barclay. Nel 1624 pubblicò l'*Eromena*: più volte ristampata: tradotta anche in tedesco da Cristiano Hofman von Hofmanswaldan traduttore del *Pastor Fido*: l'*Eromena*, prima parte di una trilogia romanzesca (*La Donzella Desterrada*; *Il Coralbo*, 1632) e primo di quei romanzi italiani che secondo un savio del tempo *fecero impazzire più d'un ingegno*.

E poco dopo di lui, del romanziere storico e diplomatico ormai vecchio, un giovane di belle speranze, autore di certi *Scherzi geniali* o « concetti » che lo avevan elevato d'un tratto a rivale del cavalier Marino: uno dei personaggi più famosi del Seicento, degno un giorno che il suo ritratto stesse così nel padiglione del grande Gustavo Adolfo e del Vallenstein come nella galleria del cardinal Mazarino: il futuro *Cicero Venetus*, il Mecenate senatore, insomma Giovan Francesco Loredano pubblicò la *Dianea*.

G. F. Loredano 1606-1661

La *Dianea* e l'*Eromena*! Due opere gloriose! Par di vederne i volumi incartapecoriti, in nitide magnifiche stampe, bilanciar nella bianca mano d'una dama assai scollata o di un

poeta col toson d'oro. Eh eh! Nessun dubbio! Provetto di anni: il Biondi si rivelava anche più provetto d'arte.

Ma non troppo? Non era un po' troppo diplomatico: troppo fine nelle allusioni politiche? Nel giovinetto Polimero, l'eroe sposo all'eroica Eromena, dovevasi riconoscere proprio re Carlo II e nella Mauritania, l'Inghilterra? Dopo lunghe discussioni l'accordo degli interpreti era possibile intorno a Perostilo fratello dell'Eromena, al re Aruto, al re Epicamedo e alla donzella Eromila: intorno alla Sardegna e la Corsica, l'Andalusia e la Gallia Narbonese; si poteva ben scorgere in questo o in quello, qui o là, sir Wotton, protettore del Biondi e il duca di Savoia: il re Giacomo I e il principe di Condé; Maria de' Medici: la Spagna o la Francia, o la Savoia: ma chi veramente si fossero don Peplasos di Catalogna o i principi di Tingitana, non era tanto facile chiarire. Più d'ogni altro personaggio dava filo a torcere la peccatrice marchesa di Sassari, che poteva celare questa o quella dama di questa o quella corte. Ce n'eran tante delle marchese di Sassari!

Il gusto del tempo.

E i critici innovatori, che non mancano mai ai singolari ingegni, forse rimproveravano il Biondi di abusar di prodigi naturali e duelli, di sogni veraci e travestimenti. Oh che si tornava ai poemi cavallereschi? Il Barclay aveva pur smessi gl'incanti e i giganti!

C'era proprio bisogno di conservar le profezie? E quella donzella, che veniva meno a un voto d'amore, non sconveniva a dirittura?

Gli ammiratori per contro vantavano nel Biondi il descrittore di battaglie. E che filosofia, che scienza in quella virago Eromena!: come stupendi i dialoghi d'amore che *profondavano nel centro dell'etica!*

Certamente il Loredano dovè parere inferiore al Biondi per non pochi rispetti.

Troppi racconti ed episodi aveva innestati alla favola principale; anche troppo palesamente la *Dianea* « mostrava di concorrere con l'Argenide del virtuoso Barclay »: e, peggio del Biondi, conservava (cosa inconcepibile in tanto ingegno!) i balsami che sanavan le ferite e le medaglie che salvavano dai venefici. Non che venefici mancassero alla realtà, che pur troppo c'eran anche gli untori: ma appunto! si voleva più novità.

Altri dovettero preferire nel Loredano la dolcezza dell'eroina, i drammatici e impensati riconoscimenti: le massime

politiche nelle chiare allusioni allo stato della Repubblica Veneta e a Roma. In verità quel senator veneto aveva del Machiavelli.

Nei principi è sempre unito con l'honore tutto quello che s'aggiusta con loro soddisfazione. — Vince sempre quel parere ch' è circondato da una moltitudine di soldati.

E aveva del coraggio quel giovane nobile:

In questa corte *(a Roma)* sono connaturati i vizi più esecrabili, detestati dalla legge della natura e dal mondo.

Nel *preziosismo* il Loredano poteva poi concorrere col D'Urfé e col Gomberville:

S'avvilisce troppo il merito di quell'uomo, che meritando d'essere amato senza amare, ami senz'essere amato.

Infine, non bisognava scandalizzarsi alla lubricità e sensualità d'alcune pagine. Anzi! : nel romanzo *parlavano gli amori del Loredano:* c'erano *i riflessi di una dama che abitava alle Fondamenta nuove;* di un *idolo* a scorgere il quale *si dava la chiave* dicendo: che neppure *un manto d'eloquenza* bastava a *vestire una bellezza « celeste »*.

Per tal modo l'Italia ebbe due celebri romanzi eroici quando la Francia di veramente celebre non aveva che l'*Argenide*: la *Caritea* del Gomberville cedeva ad ogni paragone. E se la conferma del genere venisse da chi paresse superare il Barclay, una moltitudine seguirebbe il Biondi e il Loredano. Così fu, infatti. Successe una gara romanzesca internazionale: e notò un « bibliosofo » alla fine del *secolo dei romanzi*:

Gara internazionale.

Revissero Amadigi e Floreselli con le antiche nature, ma con tanto più linde vesture, che il meglio di loro essere et havere consisteva in quel lindo. Accomunarono il gusto Italia e Francia, ambe feconde in un tempo di compositioni e vicendevoli traduzioni del genere.

II. — Il romanzo eroico galante ed eroico storico.

Gli storici e i critici della letteratura francese conferirono non poca importanza ai loro romanzi del seicento, considerandoli per sè stessi in quanto a lingua, stile, fantasia, psicologia, e considerandoli in relazione alla storia dei costumi e all'evoluzione del romanzo in generale: ma nè i letterati francesi nè i letterati italiani s'accorsero che i romanzieri d'Italia per quasi tutto il secolo XVII emularono i lor confratelli di Francia e ne eccitarono l'emulazione. Al punto a cui siamo

arrivati è giustizia determinare, senza esagerare e senza deridere, che nei più notevoli romanzi eroici italiani del seicento non i difetti soli lasciarono mostre d'italianità, e che una benefica reazione al romanzo eroico più falso insorse spontanea anche in Italia, non proficua all'arte come in Francia, ma pure con caratteri d'italianità.

L'attesa conferma del romanzo « eroico galante » venne dal Gomberville imitatore del D' Urfé: si chiamò *Polexandre* e riuscì tale opera che pubblicata in otto anni (1629-1637) meritò al suo autore un seggio nell'Accademia di Francia, allora allora instituita. Escluso l'elemento pastorale dell'*Astrea;* esclusa la supposizione politica dell'*Argenide,* gli elementi che confermarono l'esistenza al romanzo eroico galante furono gli altri elementi dell'*Astrea* e dell'*Argenide,* della *Dianea* e dell'*Eromena,* ma sempre più contemperati all'indole e all'idealità dei tempi.

Materia e forme convenzionali.

Nel seicento, giova ripeterlo, si piangeva molto. *Amore non vuole altro tributo che di lagrime* asseriva il nobile Loredano: quindi nel romanzo eran di prammatica gli amanti fedeli, separati e ricongiunti dal caso, con le credute morti, con i riconoscimenti e gli incontri improvvisi, e con tutto il bagaglio (che purtroppo bisogna riportare dinanzi ai lettori) dei romanzi greci: assalti e piraterie; rapimenti ed equivoci; lettere smarrite e infanti sostituiti od esposti: e nella costruzione: nomi derivati dal greco; azione in terre orientali; azione preventiva al cominciar del romanzo; episodi molteplici. Il resto non grava a ripeterlo: cavalieri invitti, inconcussi nei duelli, quali Amadigi; viragini; « nobile contegno »: sapienza galante.

Però il *Polesandro* aveva già particolari indizi d'una tendenza evolutiva verso il buonsenso e il vero; la quale divenne manifesta di poi nei capolavori francesi del genere, e nella quale il capolavoro italiano rimase addietro perchè questo prevenne quelli. Come dicevano allora, la *perfetta idea* del romanzo eroico in Italia uscì alla luce del mondo, per una vita di gloria, nel 1640, dieci anni dopo l'infanzia del *Polesandro.* Intanto, nei dieci anni di predisposizione e di preparazione alla *perfetta idea,* si sarebbe detto che i nostri scrittori non avessero altro da fare che romanzi; e avevan da fare storia e politica: poemi e madrigali; orazioni accademiche e favole per musica!

Fu una frenesia romanzesca in tutti. Gentiluomini, preti,

frati, medici, poeti, ne fecero di tutte le sorta; anche politici: anche morali; anche simbolici; anche.....misti.

Naturalmente quelli più pericolosi erano i romanzi politici, dove conveniva mascherare governatori spagnoli e principi spagnolizzati.

.. V. Rossi ..77-1647.

Il più notevole fra essi, per la critica moderna, potrebbe essere l'*Eudemia* (1637) di Giov. Vittorio Rossi, perchè vi penetrò un pungolo di satira contro i vizi e le superstizioni di Roma, trasferita in Eudemia, isola della Mauritania; ma derivando da una contaminazione di Petronio Arbitro nell'imitazione stessa del Barclay, questo romanzo in latino non lasciò nè la materna impressione dell'*Argenide*, nè vivo sentore della sua nuova amarezza satirica. Meglio piacquero, anzi piacquero molto certi

. Mal ezzi ...-1654

discorsi di cui parve inventore (verso il 1622) il marchese Virgilio Malvezzi, e che in realtà ebbero anch'essi incitamento e sostentamento dall'esempio del Barclay. Eran riflessioni politiche intorno una breve azione storica o sacra: quali il *Romolo* (1629), tradotto in francese ed in ispagnuolo dal Quevedo; il *Tarquinio Superbo* (1632), tradotto in molte lingue; il *Davide perseguitato* (1634), tradotto in latino, francese ed inglese.

Seguitarono il Malvezzi due altre celebrità: Luigi Manzini e Ferrante Pallavicini.

L. Manzini 1.04-'57 e Ferrante Palla-..cini ..15-'44.

Il Manzini se la cavò benone; fu tradotto anche lui, studiato nei « gabinetti » di Germania e approvato in Spagna per le sue poco fantastiche storie a uso di *materia di stato*.

Ma il marchese Pallavicini, piacentino ed ex canonico e calvinista, fu decapitato ad Avignone nel 1644 perchè apostata scampato alla forca, perchè libellista politico e romanziere autore della *Taliclea* (1636), dell'*Ambasciatore invidiato*, della *Pudicizia schernita*, del *Principe Hermafrodito*, che corsero manoscritti fin al 1654, e di *Susanne, Giuseppi, Sansoni, Agrippine*, velati al dir dell'autore — *si debbono tacere i nomi dei scellerati e dei grandi* —; velati troppo poco, al dire d'un suo biografo — *non bisogna scherzare co' Principi e co' loro inferiori* —; e impudicamente svelati all'opinione nostra.

Senza dubbio più sicura d'ogni altra era la via della morale e della religione, per la quale le traduzioni del Camus (l'*Elisa*, 1636; l'*Ifigene* 1639 etc.) promossero tante *narrazioni sacre*: dall'*Adamo* e dall'*Ormondo* (1635) del Pona all'*Adamo* del Loredano (1640), all'*Abramo* (1636;'39;'40) del Certani e all'*Absalone* del Santa Croce; dalla celebre *Maria Maddalena* del

Brignole Sale (1639: tradotta in francese) e dalla *Rosalinda* di Bernardo Morandi, « opera di soggetto amoroso, morale e sacro » che ebbe più ristampe in Italia e continuatori in Francia, ai non meno celebri romanzi di Carlo Torre (1639-42). Che più? Nell'eroico *Principe Altomiro* (1640) di Poliziano Mancini i *personnages déguisés* eran l'anima e le passioni umane: ecco l'allegoria e il simbolismo!

Ma fiorivano, frondavano, fruttificavano i romanzi eroici galanti: nutriti, i più vistosi, di *stile latteo* dal Biondi (il cui *Coralbo* fu continuato, come accadde ai *Promessi Sposi*, da Carlo Boer nel '33); adornati di *stile gemmato* dal Lengueglia (il *Ruremondo*, 1634; l'*Aldimiro* ('37) la *Rosmunda* ('41); sollevati a *stile celeste* dal Brignole Sale (il *Celidoro*, 1640): e già stupefacevano i primi due romanzi di Luca Assarino (*La Stratonica* 1635 e l'*Armelinda* 1640): già concorrevano al romanzesco agone Agostino Lampugnani, Francesco Donno, Fr. Bogliano, Guidobaldo Benamati, Giovanni Pasta, G. B. Manzini, Giambattista Moroni, Giambattista Torretti; Antonio Santa Croce, Giacomo Leoni, Carlo Luna, e contendevansi l'alloro con *Cretidei*, e *Dernandi*, *Assarilde* e *Cloridee*, *Ermidauri* e *Glorie di Lunigiana*, quando... Quando nel 1640, come stampata a Bracciano e come traduzione dal tedesco e sotto il nome anagrammatico di Gio. Maria Indris boemo, fu pubblicata la prima parte del capolavoro:

Il Caloandro sconosciuto.

...Gio. Maria Indris? Nessuno sapeva ancora chi fosse. Noi lo sappiamo. Era Giovanni Ambrogio Marini da Genova nobile uomo e d'*angelici costumi*.

La gran macchina romanzesca.

E che macchina! L'azione vi si svolge in una quindicina di libri: comprende, per i personaggi, tre generazioni! Gl'innumerevoli episodi diramano da tre favole principali. L'amore dell'imperatore di Costantinopoli per la imperatrice di Trebisonda v'è come antefatto, e si rinnova dopo minacce d'odio, guerre, assedi, duelli. Ma l'imperatrice vedova di Trebisonda ha due figli, un maschio e una femmina; l'imperatore vedovo ha, tra gli altri figlioli, una femmina e un maschio; per cui segue l'incrocio di due fortune d'amore principesco. Direttrice di tutte tre le storie è quella di Caloandro, il principe di Costantinopoli, e della principessa di Trebisonda, Leonilda. Inna-

morati per fato, il fato val più che Amore ad agitarli in un mondo d'avventure e in un mare di vicende: e la ragione n'è semplicissima: Caloandro, che nacque lo stesso giorno di Leonilda, ha con lei somiglianza di gemello: e poichè Leonilda è donna guerriera, l'uno può, nelle avventure e negli altri incontri, esser preso per l'altra. Imaginarsi che imbrogli! Per di più, al *pathos* eroico galante aiuta, fin dal principio, una seconda ragione semplicissima: Leonilda odia il principe Caloandro, che non ha mai visto, amando invece un cavaliere sconosciuto che ha ben visto... Così bello! Sfido! Egli è appunto Caloandro, che va cavaliere errante incognito.

Si aggiunga, per i particolari della macchina, che gli eroi principali hanno fratelli e cugini: e che i giovani cavalieri s'innamorano per lor costume assai facilmente, e che agli amori non mancano contrasti di diritti e doveri, e che Trebisonda e Costantinopoli han fra loro internazionali contese. Oh che moltiplicazioni di equivoci, d'inganni, d'incidenti e d'accidenti!

Per fortuna il libro ha esso stesso una storia fuori del romanzo, più breve, più chiara e bastevole alla curiosità della critica: una storia che sa di scandalo.

Quando il romanzo andò diffuso con le prime edizioni, se ne discusse solennemente nelle accademie, e lettori e critici non riprovarono già che un uomo d'*angelici costumi* fosse caduto a narrar episodi sensuali, perchè allora il Marini non s'era ancor disvelato autor del *Caloandro;* nè alcuno fu offeso dal trovare in un romanzo eroico duchesse impudiche e re libidinosi: ma s'adontarono molti a una debolezza del protagonista. Era una trasgressione alle regole dell'amor sublime: una colpa imperdonabile! L'eroe tipo di cortesia e di virtù, l'amante innamorato dal Destino, commetteva una infrazione del Destino: s'arrendeva alla prepotenza dei sensi: e colei per cui cadeva a infrangersi non era l'amata Leonilda! E alla fine del romanzo, allorchè s'arrivava in Trebisonda alle triplici nozze dei padri e dei figli, ecco capitare al sommo eroe ciò che talvolta accade a qualche borghese giovinotto dei nostri giorni nell'andare al municipio o nel ritornarne con la sposa: giungeva a turbar la festa una giovane donna, la quale dopo aver porto a Caloandro il bimbo che di lui le era nato, si uccideva al suo cospetto!

Una sconvenienza enorme. Eppure era una conseguenza logica (dove si va a cacciare la logica!) di fatti antecedenti, importanti in tutta l'azione generale e non inverosimili.

Ammessa la somiglianza di gemelli tra Caloandro e Leonilda: ammessa in Leonilda la virtù guerresca, la cavalleria errante e l'armatura, bisogna riconoscere che Leonilda poteva, senza inverosimiglianza alcuna, entrare nel castello dove una duchessa teneva prigioniero Caloandro: scambiare armatura con lui: liberarlo: deludere così l'amore della duchessa impudica, che si gettava in braccio a una donna e non a un cavaliere! Fin qui non c'era proprio nulla di straordinario. Ma se questo era concesso per Leonilda, la stessa storia si poteva ripetere per Caloandro.

Infatti un re, credendolo Leonilda, lo faceva rapire alle sue voglie e condurre al castello del Diporto.

Lo scandalo.

Prima però che fossero soddisfatte quelle tali voglie di quel tal re . . . ahi! che nel castello del Diporto viveva ignara del peccato la giovinetta sorella del re: e con essa, in abito di donzella, Caloandro veniva rinchiuso a vivere, a dormire . . . Quindi, naturalmente . ., logicamente . . .

Ma appunto perchè l'umanità è fragile s'inquietavano i critici secentisti: appunto perchè l'amor sublime pretende ragione e ragionamenti più rigorosi della logica.

Per virtù d'amore sovrumano bisognava che Caloandro resistesse: per la dignità della donna amata: per l'idealità dell'amor fatale: per il buon esempio della galanteria!

Ad esser uomo Caloandro diventava eroe inverosimile!

E che dovesse superare sè stesso bastava a provarlo il colloquio di lui con Leonilda, dopo averla affrontata in duello e dopo averla con gran duolo abbattuta nel fausto giorno del primo consenso d'amore.

Fortuna *(disse Caloandro)* non vi soffrì micidiale d'un vostro servo così fedele: ma se tale non foste col ferro, saretel ben tosto con la vostra beltà, contro le cui forze non ho già io armi che vagliano. . . . Quale io mi debba essere d'hor in avanti il vi dicano i vostri meriti, quanto da me conosciuti, tanto riveriti. Il vi dica la vostra stessa lingua, dalla cui sentenza raccoglierò s'io mi debba a voi vivere o pure a me stesso morire!

L'altera Leonilda. . . . tinsesi di repente il volto di porpora, forse per vestirlo di maestà, e composi in sembiante severo; ma su quel del cavaliere posto alla sfuggita lo sguardo, e vistolo di pari porpora ammantato (colore che su quel bello dipinse al vivo la maestà d'un lieto fulminante), tra sè disse: È più indegno di prencipe il mentire che lo amare; anzi è cosa indegna di huomo il non amare sè stesso: et a Leonilda non sia lecito lo amare questo perfetto guerriero, ch'è tutto Leonilda? ch'è tutto di Leonilda? Queste ragioni scorse in un momento la bella con la velocità del pensiero; e non permettendole il silentio del cavaliere consiglio più maturo per la risposta, in sembiante composto e grave tale la gli diede:

— I vostri pregi tutti, o cavaliere, i miei meriti sormontano. Già vin-

semm in singolar battaglia il vostro valore: la vostra gentilissima cortesia sopravanzò i miei stessi spietatissimi sdegni: la vostra umiltà già trae seco a' vostri piedi la mia alterigia. Io principessa di così alte pretensioni, così in tutto avrò a cedervi? No'l consenta il Cielo! Se non si può ciò che si vorrebbe, quel che si può, si voglia! Solo in amarvi posso non cedervi. e non porrò ogni studio per superarvi? . . . .

Tale era l'idealizzazione della donna e dell'amore nella società *preziosa* del seicento. Ma la colpa dello scandalo fu del Boccaccio. Non solo il Marini usò degli elementi che già gli altri suoi confratelli di Francia e d'Italia avevano usati e non solo attinse più degli altri ai poemi cavallereschi: bensì la novella italiana gli prestò equivoci e scambi di convegni notturni e l'Alibech boccaccesco gli consigliò l'episodio della giovinetta inesperta, che traeva in perdizione l'eroe con tutte le tentazioni dell'inferno e della sua ingenuità.

Però tutto questo, e nemmeno classici esempi di altri romanzieri, da Achille Tazio al Biondi, potevan scusare il Marini se trent'anni dopo, al finire del secolo, il celebre Huet, critico e storico del romanzo, biasimava ancora Dafni d'essere stato infedele alla Cloe per acquistar esperienza d'amore. E il Marini a scusarsi preferì fare ammenda, comprendendo alla fine che lo scandalo e il rimedio giovavano alla gloria dell'opera sua. Finse con bel trovato che Caloandro paresse infedele ma in realtà non fosse: così accresceva l'apprensione sentimentale per l'incolpato e innocente eroe; così ci guadagnava tutta la macchina!

Celebrità del Caloandro

Accomodato già dopo molte edizioni e con l'aggiunta di *Fedele* nel titolo (1652), il *Caloandro fu inappellabilmente dichiarato per la vera idea delle compositioni romanzesche*.

Proseguito dall'autore stesso prima nella *Gara dei disperati* (1644) e poi negli *Scherzi di fortuna* (62), ebbe la coda da un mestierante, Gilberto Honofrio napoletano, nel *Cavalier della Rosa* (1660): servì ad argomento di drammi musicali e d'opere recitative: in Francia Tommaso Corneille ricavò da esso una tragedia (*Timocrate*), che fu rappresentata sei mesi interi: lo parafrasò e lo tradusse Giorgio di Scudery e tanto malamente lo tradusse che il Boileau se ne fece un'arma alla satira del *Lutrin*: e la favola del *Caloandro* eccitò a un plagio (nella *Cleopatre*) fin Gualtiero Costes de La Calprenede! Chi fosse questo Carneade vedrem fra poco. Poi il romanzo del Marini superò i limiti del secolo XVII: ebbe più che un secolo di vita invidiabile: oltrepassò i confini della patria sin quasi alla vigilia

della rivoluzione francese! Perchè il conte di Caylus lo tradusse e pubblicò ad Amsterdam nel 1740: il signor Poinsinet de Sivry lo sunteggiò nel 1779 per una *Bibliothèque des romans*: il tedesco Vulpis nel 1788 lo imitava in tedesco con notizie intorno agli usi della cavalleria: e nella seconda traduzione francese di Puget de la Serre, pur nel 1788, lo faceva ristampare M. Delandine, bibliotecario di Lione.

E in Italia? Darne la compiuta bibliografia sarebbe altro bel titolo d'erudizione! Basti il dire che la edizione migliore è del 1726, e che ne 1734 era ristampato da chi lo giudicava tuttavia opera di *un sublime ingegno* e di un *autore immortale!*

Per non prenderlo sul serio ci voleva proprio il Baretti, schernitore dei *furiosissimi* eroi del *Caloandro Fedele* o ci voleva la goldoniana sorella della *Vedova Scaltra*, sorridente alle *bellissime espressioni da Caloandro* con cui la veniva corteggiando monsieur La Bleau!

Il tipo dell'amante eroico era dunque decaduto soltanto nella seconda metà del settecento a tipo ridevolmente popolare dell'amante sentimentale ed enfatico: e per tale rimembranza ridicola riapparve anche nel secolo decimonono in un romanzo del Varese e in un romanzo del Ruffini. Più: per farne uno de' suoi *Grotesques* Teofilo Gautier narrò d'aver letto il *Caloandro* in un vecchio presbiterio di campagna senza che gliene rimanesse in mente nulla; ma lo lesse tutto quanto.

Che attraenza rimaneva a cotesto romanzaccio, che il Carducci definì « noioso, scipito e sconclusionato »? Fattasi ragione del genere e dei tempi, e attutito il senso moderno della realtà: accettando le inverosimiglianze iniziali dell'azione, e vincendo la ripugnanza di quello stile prolisso e fatuo, squallido in apparenza fastosa, miserabile con andare solenne, lubrico con untura gesuitica: resistendo insomma a tutto ciò con la stessa forza che a noi sarebbe necessaria per rivivere un giorno solo nei costumi e nel gusto di or sono due secoli e mezzo, noi dobbiamo pur ammettere che il *Caloandro* si legge tutto e che il Marini aveva fantasia e ingegno.

Pregi del Caloandro.

Molti moderni romanzi d'intreccio, celebrati e francesi, non palesano la sagacia che il Marini ebbe a districare l'enorme garbuglio: l'abilità onde riprese e raccolse e rannodò gli innumerevoli fili e arrivò a una conclusione fantastica e piacevole: alla quale, come diceva il De Sivry « une magie secrète et constante attache ou ramène incessamment le lecteur ».

Se non che nell'evoluzione del romanzo eroico il *Caloandro,* particolarmente dopo l'accomodamento antirealistico, era rimasto addietro fin al *Polesandro!* Il Gomberville stesso aveva intravveduto la tendenza del gusto ad attenuare sempre più l'elemento meraviglioso: a dimostare il soprannaturale con i fenomeni naturali: a giustificare i prodigi con testimonianza di scrittori antichi; e il Marini aveva torto a turbarsi per questo delle *cicale,* ossia dei critici.

« Da que' due giganti, che su il principio rubano l'infante Tigrinda..., le cicale... pareansi affrontate....; e pure il cangiarsi in due famosi corsari bastava per affogarle!... Altri non sapevan darsi pace che Caloandro trenta guerrieri sbaragliasse soletto, e che Leonilda, accompagnata sol da Urano e Dario, da ben cento armati si mettesse in salvo... Levate uno zero!... Qualche altro bell'umore, professandosi sol leggitore di storie, non di fole, diceva esser ben fatto intitolare il libro *Storia,* per avventura, di *Trebisonda* ». Non di Trebisonda, ma *Istoria Asiatica* intitolò davvero il *Caloandro* uno dei molti editori furtivi (1664).

Senza dubbio irritava il Marin questa contradizione. Come?! Tanto chiasso per un peccatuccio naturalissimo, eppoi tante meschine pretese di verosomiglianza!

Ma per tal modo il Marini dimostrava di non conoscere i contemporanei e di non conoscere l'uomo.

È una contradizione l' uomo; è tutta una contradizione tutta la vita! E nella contradizioni del seicento, come ci fu per molti l'andare devotamente a messa senza aver alcun terrore dell'inferno, ci fu il dilettarsi alle azioni più fantastiche quando la storia procedeva con pazienza di eruditi e sagacia di gesuiti, e quando irrompevano la maldicenza e il verismo dei libellisti. Così, in quel contrasto di idealismo e della realtà alla quale tendeva anche la scienza già divenuta sperimentale, i lettori forse più ingenui ma più mondani e più fini s'appagavano che il romanzo assumesse, se non altro, le apparenze di storia, e i critici domandavano ai romanzieri un po' più di verosimiglianza. Solo un pochino di più! Volevan romanzi, ma che fossero storie almeno nel titolo! Come i ragazzi.

La storia, del resto, tornava opportuna al romanzo idealista eroico, nobilitando personaggi ed azioni; sostenendo la fantasia; distinguendo meglio il romanzo eroico dal romanzo cavalleresco, come già era stato distinto il poema cavalleresco dall'eroico.

Tendenza alla storia

Nè il Gomberville aveva ancor pubblicato tutto il *Polesandro*, in cui aveva mascherato vagamente prima Carlo Martello, poi un contemporaneo di Luigi XII e infine un contemporaneo di Carlo IX, allorchè nel 1632, Desmarets de Saint-Sorlin pubblicava un romanzo eroico: *Ariane*, con azione imaginata al tempo di Nerone.

Però il maggior merito dell'avviamento alla storia nel romanzo eroico galante fu dell'italiano Luca Assarino, che con la sua autorità di storico illustre, due anni dopo il Desmarets, rispondeva chiaramente al *genio del corrente secolo* e nello stesso tempo innovava pubblicando *La Stratonica*.

Anche questa ebbe molte edizioni: fu volta in latino: continuata: conosciuta in Francia avanti d'esservi pubblicata in francese (1641). Per essa valeva quel che l'Assarino diceva nel secondo suo romanzo l'*Armelinda* (1640):

> Emmi paruto meglio il favoleggiar nelle Historie, che l'istoriare nelle favole, . . . fabbricando. . . ., senz'alterare il testo di Giustino, . . . , la serie di quegli avvenimenti, ne' quali è verosimile che potessero incontrar Astiage e Mandane.

Non pare la concezione del romanzo storico in una delle forme moderne?

Ma per arrivare a Walter Scott bisogna attendere che il senso storico e l'invenzione storica sien rinvigoriti dal bagno che nella storia faranno, per nuove cause, i Romantici. Frattanto, per quasi tutto il rimanente secolo XVII, seguendo più o men da presso la *Stratonica* e l'*Armelinda*, prevalsero in Italia *historie favoleggiate* e *historie tragiche*, quali l'*Erotea* di F. Bogliano (1637), l'*Erosmondo e Floridalba* di P. Bonarelli della Rovere (1642), il *Cordimarte* di G. Artale (1660); *historie della Persia*, quale *La congiura* di G. Pasta (1643); *historie di Trebisonda*, quale una di S. Brunacci; *historie spagnole*, quale *Il Celidoro* di Brignole Sale (1640); *historie scitiche*, quale *Il sogno Paraninfo* di F. Agricoletti; *historie ebraiche*, come *Le felicità miserabili* di A. Santa Croce (1649); *gallicene*, come *Lo sfortunato felice* di A. Masucci (1666); *assirie, egittie, fenicie e romane*: tali, *L'Amazzone* di A. Masucci; i molti romanzi di Nicolò Maria Corbelli; *La Faustina* (1666) di A. Lupis, che esclamava: *si suda tra le Historie per imitar l'attioni gloriose e per temprare l'infelicità delle passioni*. A garanzia dei lettori si citavano sin le fonti, e quando non si avevano, si adducevano, press'a poco

come per molti romanzi storici del secolo XIX, misteriose *croniche d'un autore greco più antico del tempo*!

Ugualmente in Francia. Credete scrivesse romanzi il perfezionatore del romanzo eroico francese, Gautier de Costes de La Calprenède?

Mai più! Imitava ancora l'*Amadigi* ma rinnegava *Amadigi et autres semblables, dans lesquels il n'y a ni vérité, ni vraisemblance, ni cronologie*. Per lui e per i suoi lettori la *Cassandre* (1642-1645): la *Cléopâtre* ('47): la *Jeune Alcidiane* ('51) il *Faramond* ('58-61) erano *des histoires embelies*?

La Calprenède 1610-'63. e Scudéry 1607-1701.

Verosomiglianza! Questo grido il normanno cavaliere di Scudery mandava innanzi alla prima opera di sua sorella, Mademoiselle Maddalena di Scudery, e la scrittrice famosa credeva in buona fede di carpire alla vera storia vere guerre e veri personaggi nell'*Ibrahim* (1641), nel *Grand Cyrus* ('49-53), nella *Clélie* ('54-61). E come gl'Italiani, da cui avevano imparato e imparavano e a cui insegnavano, i Francesi ricercavano e citavano le stesse fonti: Giustino, Plutarco, Quinto Curzio, Tacito, Svetonio, Velleio Patercolo, Giuseppe.

Ma anche in Francia la storia era un pretesto. Invece che trasferire nella storia antica un'ideazione d'amori e passioni del loro tempo ed eterne, coloro trasferivano a sè stessi e all'idealismo e all'eroismo e alla galanteria del tempo lor proprio i nomi antichi e le gesta antiche. Il *Gran Ciro* restava, in sostanza, tal quale il *Polesandro* o il *Caloandro*. Cause diverse promovevano a quell'illusione storica ancor puerile i romanzieri di Francia e d'Italia: per gli uni eran la tradizione e lo sviluppo degli studi strorici; eran per gli altri i consigli a seguir la « ragione » e la « verità », che venivan da uomini come il La Fontaine e il Boileau, e l'emulazione d'un tragico come il Corneille; ma negli uni e negli altri, ugualmente, mancava il senso della storia, la percezione storica dello spirito e dei costumi.

La signorina De Scudéry vedeva in Clelia romana la grande Mademoiselle che comandava su gli spalti il fuoco della Fronda: nelle storie *scitiche* gl'Italiani *adombravano avvenimenti di questi tempi, ne' quali la verità non ardisce di comparire*, e tenevan bordone alla galanteria dell'Hôtel de Rambouillet, mentre vagheggiavano nel romanzo un componimento « superiore all'Historia », perchè operando *co' medesimi fini et adoperando i medesimi strumenti*, conteneva *di vantaggio tutti i meriti della Poetica*; e superiore alla *istessa Epopea*,

perchè non godera dei privilegi di lei (Manzini, *Cretideo*, 1637).

Ah il Manzoni! Di che manzoniano sorriso avrebbe egli sorriso leggendo in un romanzo italiano del 1661 il proposito d'*innestare il romanzo alla storia con tanta proprietà che l'uno non abbia a dolersi dell'altra; l'uno arricchisca l'altra* (Frugoni: *La Vergine Parigina*)! E il Manzoni, che pativa a udir chiamare i *Promessi Sposi* « romanzo » e non « storia », come avrebbe sorriso ad apprendere che lo stesso accadeva del La Calprenède e della Scudéry!

III. — La reazione e il romanzo di costumi.

Quasi quasi ci consolerebbe il pensiero che in Italia il popolo avesse a cuore Bertoldo e Bertoldino, quando in Francia madame di Sévigné si smarriva nel La Calprenède rapitavi alla « beauté des sentiments » e ai « succès miraculeux », o quando il Condé si preparava all'assedio di Friburgo leggendo la *Cassandra*, o le donne preziose, a Parigi si passavano di soppiato le « chiavi » con che aprivano ai pettegolezzi illustri i facili segreti dei romanzi di duemila pagine pubblicati in dieci anni. Ma prima di tutto il buonsenso di Bertoldo non era solo italiano: « ebrei e indiani, orientali e occidentali, latini e teutoni: tutte le schiatte, tutti i popoli, tutte le tradizioni e religioni e età, fin dal tempo di Salomone, cooperarono a formare questo tipo dell'astuzia, della beffa, dell'istinto, della dottrina volgare, con nome diverso e con carattere essenzialmente umano, universale ed eterno ».

G. C. Dalla Croce 1550-1620.

In secondo luogo, non è possibile, pur troppo, trovar alcuna relazione di reazione e di contrasto fra Bertoldo e Bertoldino e il *Caloandro*. Il fabbro G. C. Dalla Croce sta di fronte ai romanzieri dell'ultimo cinquecento e del seicento come la plebe che su la piazza guardava i nobili in atto di gettar giù gli avanzi del banchetto e la porchetta: li separava non un grado, ma una distanza insuperabile, e non si conoscevano nemmen di vista. I romanzi satirici o umoristici, o giocosi o comici, contro gli eroici galanti, mancarono in Italia. Vi si lessero, come romanzi d'avventura, i romanzi « picareschi » nelle traduzioni dallo spagnolo che ne fece Barezzo Barezzi: *La vita del Picaro Gusmano d'Alsarace* (Venezia, 1615 e 16: 1622); *Il Picariglio Castigliano* (ibid. 1622

e 1635): *La vita della Picara Giustina Diez* (ibid., 1629): *Gli avvenimenti di Fortunato e de' suoi figli* (Napoli, 1676).

Ma in Francia fin l'*Astrée* ebbe parodia nel *Berger extravagant* del Sorel, a cui male si accompagnerebbe un nostro salernitano autore, in ritardo, d'un'*Arcadia Carota*. E *Le Roman Comique,* che lo Scaron gettava tra *Le Grand Cyrus* e le *Clélie,* non fu volto in italiano — da F. Zannino Marsecco — che nel 1739. Da noi nulla di simile alla *Vraie Histoire de Francion* al *Roman Bourgeois,* alle *Avventures du Baron de Foeneste* e alla comica istoria lunare di Cyrano. Noi, pur troppo, eravamo seri.

Il *Don Chisciotte* non potè dunque nulla contro la nostra frenesia dei romanzi eroici?

Bisognerebbe chieder prima notizia di quanto piacesse in Italia la parodia dei romanzi cavallereschi che nel sec. XVI aveva composta la profonda mente del Rabelais. Dei *Faits et dits héroiques de Pantagruel* e della *Vie de Gargantua* non c'è traduzione italiana! Il Rabelais seppe di Dante, del Boccaccio, del Machiavelli, del Pulci e, più, del Folengo; ma noi non volemmo saper di lui, il padre degli umoristi e dei satirici, maestro del Voltaire e del Le Sage, del Cervantes e dello Swift. Come mai? Fu la difficoltà di leggerlo e di tradurlo? Fu, a noncurarlo nel cinquecento, l'orgoglio della nostra letteratura, ancora sdegnosa della letteratura straniera, e ce lo resero inviso maligne allusioni di Pantagruele alle cose d'Italia. l'*Hypnerotomachia* compresa? Fu, ad esimercene nel seicento, anche il pericolo che in tempi di reazione avrebbe recata cotal opera di dubbio cattolicesimo?

Nel seicento accennò a Gargantua M. P. Della Torre in certe sue *Facetie,* e lo conobbe il Botero, e forse Giordano Bruno: nient'altro. Quanto al *Don Chisciotte,* lo tradusse Lorenzo Franciosini (Venezia, 1622 e 1625); ma invano, nel 1653, Antonio Santa Croce dava incarico a Don Chisciotte e a Buovo d'Antona d'imprigionare gl'imitatori del Biondi, e al Biondi stesso commetteva di bruciare in Parnaso tutti i romanzi che *non contenevano se non sogni di niun utile.* Il Biondi e il Cervantes messi d'accordo, e sul serio, a render giustizia! Così indarno, avanti la metà del secolo, Francesco Pona aveva lamentato in epigramma:

> De l'antico saper miser avanzi
> Escon hor (per lo più) fole e romanzi;

come indarno Agostino Lampugnani (nel 1647) imaginava un grazioso dialogo di due scolari, l'uno in veste d'amante e l'altro d'amata alla moda, o, diceva lui, *modanti;* e l'amatore rifiutava, per l'amata, sin *Taffane, la bella et unica figlia del grande Imperatore dell'Etiopia*; e l'amata, rispondendo all'amante ch'ella era ambita dal figliuolo del Pretegianni *Marlianinfe il bello, il saggio, il caloroso, il cuore di tutte le regine d'oriente,* concludeva:

Siate pur certo, o fier *modante*, che la bella modante italiana non vi vuole, nè di lei degno vi stima.

E solo nel 1667 la Critica di Gregorio Leti mandava fuor del Tempio della Gloria i romanzi *venditori di ciuffole..., favellanti da spiritati:* e facendo una freddura, condannava al fuoco i romanzi *per le freddure che portavano.* Meno male che anche in Francia fu scarsa e tardiva l'efficacia dei romani satirici o comici, i quali, tutt'al più, affrettarono il mutamento finale del romanzo eroico quand'esso fu decrepito!

Chi ciò consideri, deve accrescere importanza a un primo tentativo, italiano, di rappresentare direttamente, per reazione volontaria quella stessa società che dei romanzi eroici si dilettava, e appunto quando più ne ferveva l'ammirazione e ne dilagava la moda. Questo tentativo di romanzo realistico o di costumi a mezzo il seicento accresce il nostro dispiacere che i nostri romanzatori idealisti non attingessero alla loro propria vita piuttosto che alla galanteria e alle storie. Quasi tutti furon uomini di mondo: esperti di lunghi viaggi in Inghilterra, in Francia in Ispagna: dibattuti in lotte di principî politici e religiosi e addestrati in questioni e contese diplomatiche: condotti alcuni a fine tragica da odi pubblici e privati.

Ma ciò che piacerebbe a noi, allora non piaceva. Ringraziamo dunque colui — un birbante! — che ci lasciò il documento singolare, storico e letterario, di certe sue narrazioni aderenti ai costumi dell'età.

Sia lecito dirlo: nei *Promessi Sposi* si rintraccia l'umanità universale; ma non vi si trova tutto il seicento. La corruzione erotica e signorile che sfibrò l'Italia nella seconda metà del secolo, nei *Promessi Sposi* non poteva essere rappresentata per ragione cronologica: nondimeno essa era grave anche al tempo di Don Rodrigo; e il Manzoni l'adombrò soltanto, più che per limitazione dell'argomento, per moralità. Un esempio.

Vi ricordate di quella oscura casa a Lecco ove, dopo il tremendo colloquio con fra Cristoforo, don Rodrigo andò *per passare un poco la mattana e per contrapporre all' immagine del frate.... immagini in tutto diverse?* quella casa *dove andava, per il solito, molta gente, e dove Don Rodrigo fu ricevuto con quella cordialità affaccendata e rispettosa, ch'è riserbata agli uomini che si fanno molto amare e molto temere?* Il ridotto di Lecco, in cui don Rodrigo si faceva molto amare, doveva assomigliar molto al ridotto di Milano, dal quale don Rodrigo stesso tornò poi a casa con la peste addosso, all'approssimare di quel tal giorno profetizzato dal padre Cristoforo. Bene, la conoscenza che il Manzoni non volle darci di simili luoghi di ritrovo, e dei cavalieri e delle donne che vi convenivano, ci viene da questo passo:

Le mantenute del seicento.

Trovavasi una sera Filiterno a cena con Panfilo, Vittorio, Flaminio et altri cavalieri suoi amici, in una casa da piacere, dove gli aveva invitati insieme con alcune giovini donne da buon tempo, per certi loro interessi e brogli. . . . Occorse, che essendo nate a tavole diverse quistioni di complimento e d'amore tra i Cavalieri e le Dame, una giovinetta appellata Fiorina, come quella che non era avvezza a somiglianti conversazioni, dove la licenza medesima veniva regolata dalla convenienza e dal decoro: — Per vita mia — disse — che non darei la ricreazione di questa sera per tutte le più care gioie del mondo! Oh perchè il Signor Filiterno non ci dà spesso di simili trattenimenti?

— No, di grazia — disse qui un cavaliere venuto dalle Indie —; perchè se ci avvezzasse a questa maniera di vita, vorrebbono altro che quindici ducati al mese di provisione le nostre donne; perchè ne consumerebbero sei volte più in una sola cena!

Filiterno, benchè stomacato di queste parole in bocca d'un cavaliere, pure in grazia della mensa rivolgendole a materia di scherzo, piacevolmente gli disse:

— Ircio, dee stare grassa come una lucertola la vostra dama, con sì buon trattamento!

Sorrise la donna a questa parlata, e prontamente rispose: — Signore, non tutte le dame possono avere la fortuna di Irmenia, di Contessina e di Doricilla, che tirano, senza le spese e i donativi, cinquanta e cento scudi al mese di trattenimento.

Sì — disse ridendo Doricilla —; ma non hanno ancora la fortuna di dieci o dodici amanti, che vengono a fare, su e su, la medesima entrata.

Risero di cuore i convitati, a' quali penetrò nell'animo l'acutezza del motto di Doricilla, che, sì bene indirizzato contro la donna, feriva però più profondamente nel cuore del cavaliere. Onde Filiterno piegatosi verso Flaminio, pianamente il richiese del motivo di così gioconda risata; e rispose Flaminio:

— Ridono i Cavalieri perchè Ircio ha fama di mercatante di donne.

Questo si legge nella *Peota smarrita* di Girolamo Brusoni.

G. Brusoni 1619 - ?

Fu il Brusoni — di Legnago — il più originale romanziere del seicento, sebbene traduttore di romanzi francesi; fu uomo non solito nè pure in quella strana età. Tre volte certosino e tre volte sfratato da sè stesso, dovè abitare per castigo di apo-

stasia, la terza volta, nei « camerotti » di Venezia: scrittore di novelle lascive e di *complimenti amorosi*, libellista ricattatore e oggetto a libelli, e accusato d'ogni vizio, fu anche autore di una *Storia d'Italia* e parve meritevole d'esser collega a Traiano Boccalini in una missione diplomatica: d'ingegno vivo, lasciò fra inedite e edite, settanta opere d'ogni genere. Anche militò contro i marinisti.

Ma in lui lo stile fu ben l'uomo! Antimarinista e avverso ai « bisticci », agli « equivoci », alle « frivole arguzie », alle « metafore rappattumate a grottesco e a ventura », agli « spiriti », come li chiamavano allora, egli ci appare dissoluto nello stile e nell'arte altrettanto che nell'animo. Licenzioso ma *regolato dalle convenienze e dal decoro*: scrittore adatto tanto alla sacrestia quanto alla galera, non perde mai il « contegno ».

E romanziere, cominciò anche lui un romanzo eroico galante con la *Fuggitiva* (1639): in cui narrò copertamente l'adulterio e la tragica morte di Pellegrina Bonaventura, figlia di Bianca Capello. Poi gli vennero a noia le eroiche *filastrocche da contarsi per passatempo la sera del verno* e diè i primi indizi di un mutameno nell'*Orestilla* (1652), e quindi nella *Filismena* (1657), romanzo spagnolesco a *personages deguisés* ma nel contenuto erotico e sensuale già prossimo alla *Gondola a tre remi* (1657), al *Carrozzino alla moda* (1658), e alla *Peota smarrita* (1662). Questi tre sono veri romanzi? Il Brusoni, cui già rincresceva tal nome, li disse *Trattenimenti* o *Scorse*. Infatti, gondola, carrozzino e peota trasportano il protagonista delle tre narrazioni, a tre stagioni diverse, nei dintorni di Venezia: a Chioggia, a Mazorbo e a Malamocco; ad Altino e a Uderzo; e col protagonista, gli amici e le amiche di lui. Alle gite succedono visite o incontri; pericoli di viaggio e avventure d'amore. Il tempo trascorre anche in conversazioni e racconti, e ai racconti sono interposti, per bocca delle dame e dei cavalieri *tratti di erudizione*, relazioni storiche, questioni, orazioni e panegirici, odi latine, canzoni e madrigali italiani e spagnoli, cantati o da cantare a suon di chitarriglia. C'è dunque una rimembranza del *Decamerone*, che qualche nome dato ai personaggi vale a confermare. Forse una lontana influenza del realismo boccaccesco insieme con lo stimolo della reazione indusse il Brusoni a questi curiosi componimenti.

Scorse romanzesche.

In essi però è del tutto scomparsa l'antica forma del convegno a novellare; nè i racconti si riferiscono mai a perso-

naggi e a casi estranei, ma ai personaggi secondari o ai personaggi principali dei componimenti stessi e alle loro proprie vicende e prodezze amorose; anzi, gli stessi personaggi compongono in una l'azione di tutti tre i libri.

Che gente e fatti della vita reale sieno esposti molto chiaramente nei tre romanzi, si vede subito: quantunque appaia idealizzato a tipo il protagonista, Glisomiro, il gran signore; il *gran soggetto* valoroso e prudente, erudito e poeta; l'amatore dongiovannesco e il « più *capriccioso cavaliere* del *mondo* »: qualche cosa, insomma, come il dilettante sensuale ed esteta che ai nostri dì si chiama *superuomo*.

Un superuomo del seicento.

Prepotente quanto Don Rodrigo, Glisomiro fa bastonare i ganzi delle sue amanti; manda servi o *soldati* — bravi — a trarre le mogli infelici dalle mani dei mariti gelosi; assale i rivali con i suoi fedeli e satelliti; e perchè nella sua villa ha « giurisdizione di padronanza », imprigiona i suoi offensori. Prudente, perdona talvolta; ma più spesso dimostra la sua nobiltà nel proteggere le ragazze che si danno a lui maritandole a' suoi dipendenti o parenti; e azione di *eroica* virtù sembra compiere quando restituisce alle madri mezzane le giovanette inesperte. Come *è nato per essere il travaglio delle donne che lo conversano*, ha troppe avventure di donzelle e dame, di cameriere e fino di contadine molto diverse da Lucia Mondella; tutte avide di lui e per lui sempre e facilmente disposte a molli abbandoni, a lagrime e sospiri, a deliqui e tentativi di suicidio. Gravemente egli trascorre volubile dall'amore delle giovinette a quelle delle dame ormai vecchie; continente agli inviti quando vi ha chi vede od osservi, o quando, incapricciato per una, non gli rimane tempo per altre. Allora alle mogli degli amici predica che il vero amore è quello del Petrarca, che i veri amanti s'appagano delle *bellezze dell'anima*. Chi gli credesse! Sincero è invece sua l'amico intimo di lui, che ragiona ai compagni così:

Se gli altri si contentano delle mogli loro perchè le stimano savie e sante, io mi contento della mia perchè so che fa all'amore con Glisomiro. E se debbo dirvi un mio pensiero, che vi parrà una pazzia, io mi tengo obbligato a Glisomiro, perchè egli abbia fra tante bellissime donne di questi paesi, scelta mia moglie, che è delle men belle, per donarle il suo amore; poichè da che egli la serve, ella è divenuta assai più bella, più graziosa, più compita e più virtuosa che prima non era!

Se in Glisomiro il Brusoni accumulò qualità e imprese di molti, non si può negare che i compagni, inferiori di grado e

di meriti a Glisomiro, lo ritraggono particolarmente nei vizi e nelle azioni. Sono libidinosi e languidi in amore: nelle rivalità pronti a conflitti e a guidar bravi che ammazzino a colpi di pistola, d'archibugio o di pistone; come pronti, nelle dispute, a citare il Tasso, *il poeta divinissimo*. Oh no, grazie a Dio, non tutto il seicento era così abietto: nè tutti gl'Italiani se la spassavano in tanta corruttela! No: nel seicento sotto l'apparente quietudine del servaggio resisteva ancora qualche agitazione di vita non doma!

Ma le cronache del tempo contengono la medesima materia dei racconti del Brusoni: rapimenti di ragazze: fughe di giovinette travestite da uomini: tresche tragiche: assassini di femmine gelose: violenze d'amanti brutali, e il pateticume ch'era la consolazione di quegli spiriti caduti.

Ora dite se era possibile in quella società la considerazione del suo morbo: se era possibile allora il romanzo psicologico, la psicologia nel romanzo!

Fin dal 1641 un francese, traduttore dell'Assarino, notava il difetto di tutti i romanzieri italiani.

Il difetto dei romanzieri italiani.

Ils ne conçoivent le plus souvent qu'à demy; se contentent d'ébaucher une pensée, et de toucher legèrement une passion.

E così come all'Assarino e agli altri, anche al Brusoni, mancò la facoltà dell'osservazione e della integrazione psicologica.

Che pena per noi veder uomini d'ingegno italiano intenti solo a ricercare *se lo stile era uniforme: se i concetti frizzanti: se gli episodi non otiosi: se le peripezie inaspettate: se i personaggi serbavano il decoro: se i concetti erano coniati sull'incude della lor propria officina*: e udir lodare oggi non senza ragione quei La Calprenède e Scudéry perchè nobilitarono il loro linguaggio e con i loro romanzi tradotti e diffusi in Italia, in Inghilterra e in Germania cooperarono ad affermare in Europa la supremazia della letteratura francese!

Che pena dover riconoscere, in confronto al Brusoni, che la signorina De Scudéry, pur non sapendo ritrarre affatto quanti credeva ritrarre, da Luigi XIV all'Arnaud, da Ninon de Lenclos al Fouquet, ella, la preziosa De Scudéry, apriva la via al romanzo psicologico: dava ella l'innesto fruttifero al romanzo moderno!

Non pare ed è vero! La famosa carta *Du Tendre* oggi non fa più ridere; ed è stimata come una primitiva analisi

dell'amore quella invenzione pseudogeografica, in cui si arrivava alla città di *Tendre sur Estime* passando per *Grand Esprit, Jolis Vers, Billet galant*, etc., e si arrivava alla città di *Tendre sur inclination*, navigando *la Fleuve d'Inclination*, superando *la Mer Dangereuse* e *Terres Inconnues*.

Romanzi storici.

A noi che restava a fare per non rassegnarci a servire del tutto pur nel romanzo? Il romanzo eroico galante deperiva sempre più: al romanzo di costumi ci eran mancate le forze; il romanzo psicologico non ci era possibile... Che fare quando la scienza fisica e la storia venivan afforzando il senso della realtà nelle menti non incolte? Già dal 1643 *Il Demetrio Moscovita* di Maiolino Bisaccioni; quindi *Gli amori di Carlo Gonzaga* del Leti (1666); l'*Heroina Intrepida* del Frugoni (1673); *La Marchesa d'Hunsley* — che ebbe una ventina di ristampe e l'ultima nel 1723 — del Lupis; *La Turca Fedele* di Teodoro Mioni, e altre narrazioni consimili in cui la storia sottostette non più idealizzata, o a dirittura preponderò su l'invenzione fantastica, dimostrarono che la realtà storica da noi prima che altrove s'opporrebbe e si oppose all'idealismo romanzesco. Questi romanzacci, sebbene in forma tuttavia fra ingenua e barocca, eran già molto lontani e diversi a quelli del La Calprenède e della Scudéry.

IV. — L'abate Chiari e i romanzi dell'ultima decadenza.

Dal decennio che compiva il secolo XVII sin quasi alla metà del settecento passò un'età poco propizia alla cultura del romanzo. Le vicende politiche intrattennero le menti e gli animi, che lo stimolo della realtà veniva ridestando, assai meglio d'ogni invenzione fantastica. Pareva che il destino scegliesse l'Italia per campo e teatro di battaglia e che proprio in Italia dovessero cominciare a risolversi tutte le guerre europee.

Nel 1700 le guerre di successione di Spagna ne rimetteva sossopra le parti estreme, Napoli e la Lombardia, e commoveva tra i due campi l'Italia media. La battaglia di Torino nel 1706 permise una speranza che nel 1714 fu soddisfatta: a veder gli Spagnoli che se ne andavano. Finalmente!

Non era la libertà, era una liberazione. Ma gli animi si erano appena risollevati e quetati alle nuove condizioni di cose, quando l'Alberoni suscitava la quadruplice alleanza a

sconquassare l'Europa. Domata la diplomazia dell'Alberoni, la guerra di successione di Polonia (1733-38) aveva in Italia il più importante episodio. E subito dopo (1741), la guerra di successione d'Austria traeva Francesi e Spagnoli nei piani lombardi. Grazie a Dio fu l'ultima incursione spagnolesca, e gli Italiani poterono attendere tranquilli i benefici della pace d'Aquisgrana (1748). Si dirà che anche tutti questi malanni della politica non vennero per nuocere alla letteratura, se le risparmiarono brutti romanzi! Fu infatti nella parte esente alle battaglie e alle batoste, che il romanzo tirò innanzi e cercò di rifarsi, non bene, del tempo perduto; ma era un tristo destino anche questo, che esso pure, prima di ricevere qualche benefizio dal Rinnovamento, dovesse vedere la corruzione e la decadenza estrema di Venezia, e goderne.

Oltre alle vicende politiche e guerresche, impedì il romanzo, nel periodo di cui discorriamo, la fortuna dell'Arcadia (1690). La quale come tutti sanno, non fece che mutar veste al preziosismo e sostituire la galanteria spicciola alla galanteria maestosa, abbattendo, così a forza di madrigali e di canzonette, la mole delle macchine eroiche. Gli Arcadi furono nemici naturali dei romanzieri. Aggiungete altri avversari e altre avversioni: il melodramma, che dopo aver tratto materia di spettacolo fin dai romanzi, risorgeva e commoveva con dolci echi tutti i cuori bennati; le relazioni di viaggi che distraevano e incitavano le fantasie; gli studi scientifici proseguiti dai seguaci di Galileo e gli studi storici e filosofici, che, almeno di contraccolpo, percuotevano le menti fornite di qualche cultura e a poco a poco le disponevano al movimento riformatore filosofico e scientifico di Francia.

Intanto in Francia il romanzo progrediva liberamente e vi trovava la via retta per cui oggigiorno conquistò il primato sulle forme letterarie.

La retta via.

Lo favorirono colà altre condizioni sociali intellettuali e morali e nuove tendenze artistiche: gli diede la più valida spinta al retto avviamento l'opera d'una donna: m^me^ di La Fayette. Ecco la differenza fra paese e paese e fra clima e clima, più che fra scrittore e scrittore. Per la sua salute e la sua gloria, al romanzo era necessario tendere alla realtà. La *Princesse de Clèves* di m^me^ de La Fayette fu altro che il tentativo brusoniano di rappresentare la vita esterna e fu ben più che un « episodio dell'*Astrea* »; fu la sincera confessione di una donna

intelligente e appassionata, che dalla psicologia rudimentale della Scudéry, passò alla considerazione del suo cuore: fu il dramma di una donna che, combattuta tra la passione e il dovere, confessava al marito il suo amore, non ancor colpevole, e vinceva, superava sè stessa. Pare un romanzo moderno! Ma a noi, allora più che mai, mancava la facoltà dell'ascoltazione intima. Ricercavamo, e come! i misteri del mondo fisico: ricercavamo, e come! le leggi della storia; ma coteste passioni intime, cotesti drammi spirituali, o non li comprendevamo, o comprendendoli non sapevamo indagarli; c'era in noi quasi la debolezza, la ripugnanza d'una coscienza inferma che non ha forza e coraggio di esaminare sè stessa.

Confronto consimile e non meno triste può farsi a proposito di un altro romanzo francese, sebben quasi coetaneo della *Princesse de Clèves*: gratissimo esso pure al gusto del tempo e di grande efficacia letteraria: *Les memoires du Conte de Grammont*, scritte dal favolista Antoine d'Hamilton e alimentate di vita vissuta. O non traevano argomento dalla vita anche le *Memorie della Signora Colonna G. Connestabilessa del regno di Napoli*, ch'eran state pubblicate in Italia fin dal 1678? Queste memorie usavan la realtà, più o meno falsata, per il libello; mentre quelle francesi la sollevavano all'arte; romanzi, gli uni, pieni di vigore; gli altri, i nostri, sterili.

Però accadde anche per il romanzo francese d'allora che tra i numerosi rampolli di buona razza ci fossero molti infermi. M^me.^ de la Fayette lasciò dietro di sè gran numero di imitatrici e d'imitatori, i quali l'ammiravano più nella *Zayde*, romanzo di transizione, che nel capolavoro, e proseguivano per la via falsa: alla galanteria dell'età del Re Sole sostituirono la galanteria del tempo di Luigi XV: scambiarono gli eroi cavallereschi e concettosi e le viragini sapienti e sentimentali in avventurieri e avventuriere, rimescolando nel contenuto i pasticci e le inverosimiglianze d'una volta.

Cattive romanzatrici e buoni romanzier.

Fu questa una gazzarra di mesdames Guerin (1681-1749), Riccoboni moglie del comico mantovano (1714-92), d'Aulnoz (1630-1705), Genlis (1746-1830), Simon, Candeille e di messieurs Crebillon (1707-1777) e Duclos: solo notevoli, ma oltre la metà del secolo, M^me.^ Cottin, che prestò « color locale » al Saint-Pierre: il Florian, che rinnoverebbe la narrazionec campestre: il Marmontel, che rifarebbe il romanzo storico antico.

Non minore figliolanza ebbero le Memorie del duca di

Grammont; nè tutte piacevoli come quelle di Courtilz de Sandras, che servirono poi al rifacimento dei *Tre Moschettieri*. Ma da Mme. di La Fayette e dal *Grammont* e da una contemperanza di arte e di psicologia, che aveva a maestri il Molière e il La Bruyère, derivarono romanzieri quali il Le Sage, il Marivaux, il Prévost.

Il Le Sage fece la commedia umana nel *Diable boiteaux* e nel *Gil Blas*; il Marivaux, nella *Vie de Marianne*, 1731-41, e nel *Paysan parvenu*, 1735-36, rimanendo romanziere galante, attinse alla realtà psicologica e del costume; il Prévost nelle *Memoires d'un homme de qualité*, 1728, incluse la storia di *Manon Lescaut*. Nello stesso romanzo filosofico, ch'era possibile allora, quando le dame ascoltavano in chiesa il Massillon e si arrabbiavano nei salotti contro il Cartesio, la realtà penetrava nella materia fantastica con le finezze psicologiche e con lo spirito del Le Sage e del La Bruyère. Nè fu gran merito nostro che il Montesquieu avesse in Italia una fonte delle *Lettres Persanes* (1722) nell'*Esploratore turco* (Parigi, 1686) del genovese G. Paolo Marana, il quale aveva imaginato che un turco dimorante a Parigi informasse il sultano intorno i costumi europei.

Or, mentre la letteratura romanzesca francese progrediva così, progrediva anche meglio la letteratura inglese. Se il primo genere conserva qualche pregio nella pianta rigogliosa, ringraziamo il Cielo d'aver dato all'Italia fin dal trecento i romanzi del Boccaccio e nel quattrocento l'*Arcadia* e la cultura cavalleresca del Rinascimento! Qui è debito notare che per influssi francesi e spagnoli il romanzo inglese potè evolvere, prima, al romanzo eroico galante e picaresco, e divenire nel settecento romanzo nazionale. Il quale cominciando d'avventura e filosofico col *Robinson Crosoe*, dai *Viaggi di Gulliver* e dalla *Pamela* (1740), dalla *Clarissa* (1747), dal *Grandison* (1753) del Richardson, e dal *Giuseppe Andrew* (1742) del Fielding, pervenne al perfetto tipo di romanzo inglese del Goldsmith: *Il Vicario di Wakefield*, 1766.

Influenza inglese.

Nè poca influenza inglese, particolarmente del Richardson, ricevè a sua volta il romanzo francese fin alla *Nouvelle Héloïse* (1761) e il romanzo tedesco fino al *Werther* (1774).

Ma in Italia? Traducevamo e imitavamo a stento francesi e inglesi: nella prima metà del secolo. Ci piacevano gl'inglesi perchè nel settecento la lingua inglese era conosciuta da noi

forse meglio di adesso: si studiava fin nei collegi femminili, a ciò portando il cosmopolitismo, che fu carattere peculiare del secolo XVIII e conseguenza degli sconvolgimenti politici: a ciò contribuendo cause minori: una principessa italiana era stata regina d'Inghilterra: i ricchi inglesi viaggiavano per diporto in Italia e molti giovani ci venivano come alla terra dei loro studi classici, e per contro, letterati italiani viaggiavano in Inghilterra e ne recavano l'ammirazione del Milton, del Pope: scienziati viaggiatori andavano a trovare il Newton quasi un fratello di Galileo...

Fra le traduzioni e le imitazioni che bastarono allo scarso commercio dei romanzi nella prima metà del settecento, troviamo: Le *Diable boiteaux*, volto in italiano nel 1714, nel '16 e nel '21, e seguitato da un *Diavolo gobbo*, un *Diavolo storico*, e da altri *Diavoli*; l'*Histoire de Gil Blas* sollecitante il canonico G. Monti a tradurlo ('28) e a scrivere la *Storia di un figlio di Gil Blas*, ch'ebbe sette edizioni dal '37 all'803.

Per la via del Prévost, traduttore francese, la *Pamela* diventò popolare da noi fin dal '42 e fu proibita a Milano dalla Chiesa e proseguita da altre *Pamele* e *Antipamele*: ma di dopo il '50 son le traduzioni della *Clarissa* e del *Grandison*, e dei romanzi del Fielding. *La Vita di Marianna* del Marivaux fu italianizzata nel '46. Del '50 è quella del *Contadino incivilito* che, al presentimento dei tempi nuovi, ebbe gran seguito di *Contadini gentiluomini* e di *Contadine incivilite* o *ingentilite*: e del '51 fu tradotto *Il Farsamone* sempre del Marivaux. Il *Crusoè* italiano sembra non apparisse avanti il '57. *Manon Lescaut* apparve nel '56.

Allora, già mutati i tempi e i gusti, dilagavano « storie galanti », bestialmente tradotte dal francese, diceva il Baretti.

E a Venezia balzò fuori un alacre fabbricatore di romanzi, il quale pretese, nientemeno, di far concorrenza agli stranieri.

Pietro Chiari 1711-85.

Romanziere galante? Non poteva essere che un abate. Fu l'abate bresciano Pietro Chiari che da Modena, dove era stato poeta di corte e professore di letteratura e dove si era fatto graffiare e mordere dalle donne, venne a Venezia intorno il 1745, a trentaquattro anni d'età.

Nel '46, e forse dopo, egli difendeva ancora la storia contro i romanzi e contro una « dama di qualità », che ammirando i romanzi di Francia lo invitava a scriverne: e difendeva, insieme con la storia, la moda, che ancora correva e ch'egli

seguiva delle raccolte di Lettere: il genere letterario più adatto alle divagazioni pedantesche e petulanti del così detto « secolo filosofo ».

Soltanto nel 1749 il precipitoso rivale di Carlo Goldoni si lasciò andare a un romanzo. In verità non poteva cominciar peggio!; con certe avventure amorose e militari di un *Un Ussaro italiano*.

Però odorando folate di favore romanzesco in tanto spirare di filosofia, il Chiari non tardò a convincersi che a lui sarebbe filosofia, cioè mezzo per far quattrini, soddisfare anche con tale materia il pubblico umore; e poichè aveva buon naso, non tardò a sentire come potevan combinarsi filosofia e romanzo. Non per nulla il Prévost aveva scritto *Le Philosophe Anglais* o l'*Histoire de M. Cleveland* e a Parigi erano in fama un *Philosophe Amoureaux* e un *Guerrier Philosophe*.

D'altra parte, Carlo Goldoni, che aveva buon naso anche lui, anzi migliore, nel 1753 dava a rappresentare il *Filosofo inglese*, concepito per questa ragione ch'egli riferiva nelle sue *Memorie:*

Aveva allora grande spaccio in Italia la traduzione dello *Spettatore inglese*, foglio periodico, che vedevasi fra le mani di tutti. Le donne, che in quel tempo a Venezia non leggevano molto, presero gusto per questa lettura e cominciarono a divenire filosofesse.

Il filosofo inglese piacque, e apriti Cielo! Nello stesso anno 1753 l'abate rivale rappresentò il *Filosofo Veneziano* e per di più pubblicò un romanzo in tre tomi: *La filosofessa italiana (Avventure della Marchesa N. N.)*. Proprio quel che ci voleva!: tanto vero, che la *filosofessa italiana* piacque come tutti gli *amanti filosofi*, i *militari filosofi*, le *villane filosofe*, i *filosofi viaggiatori*, i *filosofi veneziani*, le *cortigiane filosofe*, i *filosofi contro voglia*, di cui si valsero tanti altri romanzacci francesi e italiani. Fu questa *filosofessa* il primo dei quaranta o cinquanta romanzi che al Chiari fornirono quattrini dal 1753 al 1785 e che lo adagiarono nella gloria di scrittore popolare.

La prima fonte di popolarità.

Ma, adagiata così bene, la fama del Chiari ebbe al suo tempo tali frustate dal Baretti, tali fustigature da Carlo Gozzi, e tante punzecchiature e tante beffe di *Zuccavuota* e *Testavuota* da questo e da quello della turba avversaria e goldonista, che anche oggi essa stenta ad accomodarsi nella giusta posizione storica. Dal Guerzoni, che gli diè del « pappagallo »

al Masi, che gli diè dell' « ingegno balordo, senza buonsenso e buongusto », quale storico onesto non si è sfogato in insolenze contro il Chiari? Non si badò che al giudice Baretti scappò questa sentenza:

Al Chiari è per così dire una specie di poetico miracolo quando esce dal cervello una cosa buona senz'essere accompagnata da due tristi.

Era dunque da tener conto del miracolo che il Baretti ammettesse qualche cosa buona in costui.

E non si avvertì quell'opinione di Gaspare Gozzi:

Gli scrittori procurano anche nelle invenzioni e ne' trovati loro di fantasticar cose che piacciano a quei tempi in cui dettano; e non potrebbero piacere, se non si conformassero a' costumi de' quali è andazzo mentre che scrivono.

Il pubblico dei lettori.

Sappiamo chi fossero coloro a cui il Chiari piaceva. Eran le dame che tenevan su la teletta lo *Spettatore* come il giovin signore del Parini ci teneva la *Pulcella*, il Boccaccio e le *Memorie di Ninon de Lenclos*; eran quanti preferivano i drammi lagrimosi alla buona commedia e quanti richiedevano al Goldoni *romanzi in azione*, perchè « il romanzo della *Pamela* era la delizia degli Italiani » e « a tutti era noto il romanzo intitolato: *Lettere di una Peruviana* di m^me^ di Graffigny, e andavan « per le mani di tutti i racconti del Marmontel », i viaggi del Borghesi, del Maunevilet e dell'abate Prévost; era « il pubblico che trascriveva l'Istoria delle nazioni moderne del Salmon » tradotta dall'inglese, e pareggiava m^me^ du Boccage al Milton. Il Goldoni li appagava, meglio che con la *Pamela* e la *Vedova spiritosa*, con l'*Incognita*, la *Sposa Persiana*, l'*Ircana in Ispahan*, la *Peruviana*, la *Bella Selvaggia*, la *Dalmatina*. Inoltre, Gaspare Gozzi per conto della moralità, componeva un tedioso romanzo etico e allegorico, — il *Mondo Morale* —, cui non davan sollievo nè una tragedia del Klopstock nè i dialoghi di Luciano; ma in cui per la storia dei romanzi, tanto diversi dal suo, ritraeva così una lettrice d'allora:

Era per avventura Cecilia col lungo leggere degli amorosi romanzi, dei quali è oggidì innondata la terra, divenuta così sottile estimatrice degli animi umani, che quasi colla bilancia alla mano pesava non solamente ogni parola, ma ogni atto ed ogni cenno altrui.

Filosofia (non si dice psicologia): ecco ciò che piaceva!

Ma per piacere, la filosofia doveva svagare nelle avventure, perchè quelli erano anche i tempi del Cagliostro e del Casanova, delle giovinette casanoviane e goldoniane che viag-

giavano incognite e trasvestite da uomo, della signora d'Eon che fu capitano di dragoni e aiutante del maresciallo di Broglie, e delle adultere amanti del Lauzun che gli combattevano a fianco in abito soldatesco.

Che fece il Chiari? Fece la giovine *Filosofessa italiana*, la quale trasvestita da conte di Ricciard fuggiva di convento, scopriva intrichi alla corte, era messa in prigione, ecc., finchè diveniva comandante dell'esercito francese in Italia. Poi, più o meno filosoficamente, e in sedia da posta, egli trasportò a mille peripezie le *Ballerine* e le *Cantatrici*, accompagnò la *Zingana* in Egitto, Russia, Turchia, Cina, Marocco, e la *Vedova di quattro mariti* in Europa, Asia, Africa: fe' strabalzare la *Viaggiatrice* da Torino a Parigi, da Genova a Londra e a Milano: trasferì la *Cinese in Europa*; e così via: e le Cecilie, figurate da Gaspare Gozzi imparavano, secondo l'altro Gozzi, Carlo....

> . . . . siccome entro le mura
> Delle vergini sacre ivan gli amanti;
> Come fuggian da quelle alla ventura
> Le donzelle ivi poste, andando erranti;
> E vestite come uomo, alla sicura
> Dormian co' maschi. . . . . . ;

Il Chiari insomma abusò de' suoi lettori e della sua fortuna abusando di quel che pur la realtà dei costumi contemporanei ammetteva per vero e per verosimile: nè era tutta colpa sua e solo colpa sua, se tornavan nei romanzi le fughe, i rapimenti, i travestimenti, i salvamenti, le prigionie, i duelli, le agnizioni, gli smarrimenti, le burrasche, ecc. dei romanzi eroici e dei romanzi greci.

Nè, dopo il Brusoni, il Chiari aveva merito di umiliare lo stile nella sciattaggine più volgare; come non aveva merito, seguendo l'evoluzione del romanzo francese e inglese, di prediligere la forma autobiografica e di sostituire all'aristocrazia degli antichi personaggi gente d'ogni condizione, o, almeno, d'ogni abito: e di mutare i *concetti* secentisti in aforismi, massime, paradossi non sempre arguti o savi quali i seguenti:

Una donna di spirito sa profittare delle sue debolezze medesime.

Gli spiriti più grandi sanno umiliarsi senza avvilirsi.

La bellezza è un fiore d'una sola stagione, che neppur gode il privilegio degli altri, d'esser stimata in una stagione non sua.

Il mondo è un ingannatore delle sue massime, perchè troppo è ingannatto da' suoi pregiudizi.

Se il mondo è vizioso, non bastano le colpe altrui per giustificare le nostre.

Certo! la corruzione del secolo non giustifica i corrotti romanzi. Ma la critica e la storia debbono misurarne la condanna a norma dei tempi e sommare con le circostanze attenuanti le buone intenzioni.

Il Chiari ebbe anche di queste. Prima di tutto, quando in Italia le traduzioni di *Contadini inciviliti*, di *Contadine incivilite*, di *Viaggi all'isole d'Amore*, d'*Orfani fortunati*, di *Zingarelle*, di *Nuove Marianne*, di *Greche moderne* assassinavano ugualmenente Marivaux e De Mouhy o Lambert, Prévost e Le Morlier o Bataille, il Chiari credè sollevar l'Italia dal mendicare romanzi stranieri « trasportando di fatto (parole sue) quanto trovava di buono e di meglio ne' romanzi francesi ». Così attinse a una commedia di Voltaire la *Bella Pellegrina* (1759): s'inspirò allo Swift o al Montesquieu o al De Foe nell' *Uomo di un altro mondo* (1760) e nell'*Isola della fortuna* (1774): risentì già del Rousseau e precorse in certo modo fin il Saint-Pierre celebrando, nella *Donna che non si trova* (1763), e nelle foreste vergini, le nozze della fanciulla selvaggia e del giovane Deling con soli compagni e testimoni un cane e una capretta.

Il guaio fu che invece che al buono e al meglio, s'attenne spesso al cattivo e al peggio! Per compenso, ebbe altre buone intenzioni che giustificano il giudizio del Tommaseo: l'ingegno non gli mancava; gli mancava la « coscienza d'artista ».

In un luogo della *Filosofessa italiana* accennò a far di lei *una, o compagna, o sorella di don Chisciotte che contraffacesse ne' suoi avvenimenti quanto si leggeva accaduto ad altre* filosofesse.

Un motivo anche più originale, perchè gli venne dall'esperienze del teatro, il Chiari ebbe a scrivere *La ballerina onorata*, la *Cantatrice per disgrazia* e la *Commediante in fortuna* (1754-55).

Ballerina onorata

Nella *Ballerina* « Marianna, ragazzetta, lavora da sarta con la madre; vivon povere, oneste e felici. Ma un giorno càpita nella loro stanzetta per commettere un abito, una ballerina, che, naturalmente, magnifica la sua professione, e col luccichio delle sue gemme suscita un turbamento nell'animo di Marianna, che non ha più pace...

« La madre, indovina i pensieri della figlia, e la rimprovera, e sempre più amorosamente la sorveglia. Ma il lavoro viene a mancare: la miseria batte alla porta; e allorchè uno zio di Marianna le scrive invitandola a Roma, quale cameriera

di una principessa, la madre, collo strazio nell'anima, s'induce a lasciarla partire. Appena giunta a Roma, ella va alla casa che le è stata indicata: ma non trova lo zio. Trova invece un giovane signore che la conduce seco in un palazzo sontuoso... È appunto il duca, del quale lo zio di Marianna è il maggiordomo!... Ella resiste: fugge, di notte, per una finestra, in un giardino... Poco dopo due signore s'avanzano dal viale: Marianna implora pietà... E una delle signore si dice la moglie del seduttore, ma non ne è che la mantenuta... Marianna fugge di nuovo: esce di Roma... Presso un'osteria trova un cavallo e una *sedia* senza custodia.... e via! S'imbatte in un giovinetto, fuggito dalla casa paterna e pentito: lo prende seco, e vanno a Napoli. Il padre del giovane è maestro di ballo: lei e lui studiano il ballo, e insieme passano di città in città, di teatro in teatro, amanti puri.

Finalmente a Parigi Marianna trova un ricco marchese che vuol sposarla: quando si scopre che egli è suo fratello!: ambedue figli naturali di un duca. Ella sposa allora un capitano; si ritira dalle scene...».

Ma il meglio di questi romanzi teatrali è nei costumi: delirî di popolo e di dame: generosità o viltà di vecchi e ricchi *protettori* per le *virtuose*: ruffianesimi di vecchie *mamme*: gelosie d'ammiratori e d'amanti: battaglie di spettatori prezzolati: inganni d'impresari: scandali fra le quinte: baruffe di *prime donne*; lazzi di Pantaloni, e d'Arlecchini.

Riflessione critica troppo moderna fu forse nello scorgere un tentativo o una tentazione di romanzo sociale nella *Giocatrice di lotto* (1757), e più d'un secolo doveva passare avanti che gli stessi guai di ballerine e di lotto significassero infermità sociali nell'arte di Matilde Serao; ma è giusto avvertire che alle solite avventure romanzesche il Chiari trasse nuovo argomento dalla passione a cui allora s'abbandonavano tutti.

E il cabalista don Astrolabio nella *Giuocatrice*, e la vecchia che fa la giovinetta nella *Cantatrice*, basterebbero ad accertare che lo scrittore di drammi lagrimosi avrebbe potuto accostare più d'una volta la comicità goldoniana: come vestendo il famigerato Casanova da signor Vanesio lasciò credere che molte volte ritraesse dalla vita veri personaggi secondari.

Innovazioni formali.

Per esempio, nell'*Uomo di un altro mondo* (1760) v'è un curioso tipo di ciarlatano, che è proprio uno degli avventurieri settecentisti, scettici e corrotti. Ancora, l'abate cercò

novità di forma esterna: *La Bella Pellegrina* (1759), è divisa in giornate, anzichè negli *articoli*, secondo cui fu solito distribuire con gran simmetria la sua materia; e la *Viaggiatrice* (1761) è svolta per lettere che l'eroina scrive a lui, all'autore. Piccole cose, è vero, ma allora! Cercò pure francarsi dall'abitudine convenzionale nella *Zingana* (1758) interrompendo la consuetudine del matrimonio alla fine. Nella *Francese in Italia* ('59) atteggiò in satira il fanatismo delle mode di Parigi.

Per concludere: i romanzi del Chiari andavano celebri da Venezia a Napoli. A Napoli vi eran noti come il *Caloandro* e la *Bella Magalona*, e il cantastorie Stuorto cantava la *Storia di Mambrino*, che il Chiari aveva tradotta dal francese.

Invano il Baretti aveva consigliato le fanciulle nobili di mente e di schiatta che lasciassero i romanzi dell'abate a godimento dei servitori di livrea e delle plebee donnicciuole; invano era stato deriso il Chiari nella *Marfisa Bizzarra* e nelle fiabe di Carlo Gozzi, che nel 1797 attestava come i romanzi dell'abate andassero ancora per scuole, collegi e monasteri! A Venezia l'editore Molinari si provava a ristamparli in *Collezione completa* nel 1819! Del resto, se è vero che la coscienza sociale di un'età ha determinazioni molteplici e complicate, per cui a reintegrarla storicamente occorrono i documenti più disparati e più umili, questi romanzi sono essi stessi documenti storici. Quando a Parigi il pensiero dei filosofi preveniva l'azione rivoluzionaria e il *Ça ira* dei sanculotti, e la frivola e galante gente aristocratica moriva con indifferenza non di rado eroica, la repubblica di Venezia si disponeva a morire così, in agonia comica e tragica; con una intorbidata coscienza che confondeva insieme le imagini impudiche e frenetiche dell'alcova patrizia o del Ridotto, e gli onesti Pantaloni, le figlie ubbidienti, le serve amorose. Nel secolo XVIII, tra la moralità gazzettiera e comica di Gaspare Gozzi e di Carlo Goldoni, e l'immoralità incosciente e diguazzante del Casanova, dovevan trascorrere anche le avventuriere del Chiari, onorate perchè salvavano con frodi la verginità del corpo, o abortivano in conseguenza ad equivoci e ad inganni. Per noi, esse eran prive del senso morale non meno e non più dell'abate che le vedeva nella sua fantasia, e non meno dei lettori che ne se ne facevano delizia.

Valutazione storica.

A. Piazza 1742-1825.

Meno volgare del Chiari fu l'emulo di lui, e discepolo, Antonio Piazza. Dire « meno volgare » d'un settecentista sembra ingenuità? Ebbene, quasi quasi diremmo che « nobilitò la car-

riera romanzesca » un romanziere il quale non dubitava nemmeno che non perissero nella *obblivione tutti i libri di simile genere!* E i romanzieri e gli editori dei nostri giorni non chiamerebbero forse ingenua la *réclame* che il Piazza faceva alle opere sue?

Apparecchio, per l'autunnale villeggiatura, un nuovo Romanzo di due tomi intitolato: *Il Teatro;* il quale per grandezza, per novità, e per la critica che in esso si troverà maneggiata, potrà servirvi di piacevole trattenimento, o miei carissimi Padroni e Amici.

Sissignori: il romanzo non era altro che un « breve e passeggero trattenimento », solletichevole per titoli o lagrimosi o piccanti. Nè l'editore si faceva scrupolo di attribuire talvolta a un romanziere le opere d'un altro per giovare, lui compreso, a tutti tre!

Del signor Antonio Piazza veneziano s'offrivano agli « associati » l'*Omicida irreprensibile* (primo lavoro, 1762), l'*Italiano fortunato* (1764: ebbe tre o quattro edizioni), *Il merlotto spennacchiato* (che forse era del Chiari, 1769), *L'amico tradito* e *La moglie senza marito*, *La bella prigioniera* e *Il Vero amore ossia la storia d'Irene e Filandro* (1782-85), ecc. fino alla *Persiana in Italia* ('93, uno degli ultimi); e costavan poco: *L'Incognito, ovvero il figlio de' suoi costumi* ('67), in due tomi, non valeva che L. 5.10: *L'Ebrea, istoria galante* ('69), in tre tomi, L. 4.10; *La Virtuosa*, *Le Stravaganze del caso in Bergamo,* si vendevano a L. 1.10: i più, a L. 2 o L. 2.10.

Graziose quali scenette goldoniane le illustrazioni. Parrucche e guardinfanti; e anche pugnali. In versi la spiegazione delle vignette, come allora usava:

Nella tetra feral scena d'orrore,
Mira i prodigi tuoi: barbaro Amore.

Nei *Delirii dell'Anime amanti* Rosaura apparisce a una fonte nel costume con cui Nanà si contempla allo specchio, e Florindo arriva dalla porta del giardino; ma Florindo si volta in là. Egli veramente ha nome Artidoro; ella veramente ha nome Ernegilda; egli le porta il canarino fuggito di gabbia.

Non vi guardo, bella Ernegilda, ma peno, e peno in un modo che non è concepibile. Ecco qui a terra il diletto vostro augellino. Lo copro, perchè non fugga, con questo fazzoletto tinto del sangue che ho sparso per ricuperarvelo. Parto, Ernegilda, e parto colla compiacenza onorata d'aver a mio gran costo rispettata la vostra verginale innocenza.

Ahimè! all'*Articolo VI ed Ultimo, Ernegilda dà foco al Convento e fugge... S'ammala, e per un colpo d'accidente, more appresso il suo Amante. Ei si fa Frate. Sua morte prima di compiere il Noviziato, e dove fu seppellito...*

Storielle lagrimevoli.

Delirii popolari davvero, se ebbero una ristampa nel 1850! E si capisce: alla povera Ernegilda accadde come a più d'una eroina del Romanticismo, che le facessero credere morto in battaglia il suo Artidoro: ond'ella si fece monaca. Ma tornato l'amante, che fare? Dar fuoco al monastero, fuggire nella confusione dell'incendio e... morire di gioia, di patimento e di rimorsi.... In una romita chiesuola e in una stessa tomba giacciono Ernegilda e Artidoro.

Ma il buon Piazza aveva fatto di meglio. Dopo aver abbandonata la disciplina del Chiari si era rivolto agli esempi dell'Arnaud, sostituendo il « romanzetto » ai romanzi prolissi, il sentimento alle aberrazioni fantastiche. Non solo, commediografo e goldoniano, aveva desunto dalla vita teatrale argomento a romanzi (*L'impresario in rovina, Giulietta, La pazza per amore:* trilogia, 1770-'73) con più che accenni alla vita veneziana e alla lotta fra il Chiari e il Goldoni. E fra i romanzi d'avventura lasciò la notevole bizzarria degli *Zingani*; e fra i sentimentali, l'*Amor tra l'armi* (1772), che è storico, con azione al tempo della guerra tra i Corsi, sostenuti da Pasquale Paoli, e i Genovesi.

Questo *Amore* ha conclusione tragica: mentre i *Zingani* (1770) ridono alla « picaresca » e alla boccacesca, menando per il mondo, e fin in un monastero a mostrarvi il miracolo di una femmina mutata in maschio, quelle due birbe di Corradino avventuriere e di Celino vestito da donna. Eppure Corradino muore colpito da un fulmine e Celino si pente e si fa romito! Presentimenti della Rivoluzione, che non consentono di ridere a lungo. Tanto vero, che negli *Zingani* non manca la satira del costume corrotto e della nobiltà.

Una satira curiosa della vita settecentesca è in un racconto non italiano, che poteva parere italiano. Si direbbe l'avesse letto il Parini per l'amor dei cani e per la Vergine Cuccia. Lo compose Fr. Coventry col titolo *History of Pompey*, etc. etc. (1752) e, accomodato in francese da un francese, miglior accomodamento ebbe in Italia forse da Gaspare Gozzi col titolo: *Avventure di Lillo cagnuolo bolognese, storia critica e galante tradotta dall'inglese* (1765).

Ma mentre l'arguzia inglese galanteggiava col cagnuolo avturiere, la dolcezza nostra preferiva esortare i cicisbei al « sano Amore » con le tre dicerie del *Congresso di Citera* (1746; e più volte). Per questo l'Algarotti s'era inspirato al *Tempio di Gnido* del Montesquieu; e forse all'uno e l'altro l'autore francese d'un *Viaggio all'isola d'Amore* ('50). Alla carta del paese di Tendre tornavano a inspirarsi il francese Le Noble e un italiano ignoto con *Un viaggio nei luoghi più riflessibili dell'Isola d'Amore* (Venezia. '45). Poi consimili allegorie erotiche si complicarono esse medesime in avventure strampalate, sì da appagar tutti i gusti! Per esempio: *Il naufragio felice allo scoglio del Disinganno* (1780?)

Romanzi a centinaia.

A conti fatti, di romanzi d'ogni sorta, tra cui le imitazioni del Piazza e le traduzioni, un erudito non pedante, G. B. Marchesi, potè annoverarne quattro centinaia in questa seconda metà o fine del secolo XVIII. Il seicento, il « secolo dei romanzi » era vinto! E che porcherie anonime! *Le avventure di due dame forestiere*; le *Avventure piacevoli di frate Maurizio*; *La figlia naturale*... Non v'importa di sapere che *L'avventuriere, ossia memorie di Rinaldo Dalisso* ('61) furon fatica di Antonio Benedetto Basso da Bassano? che l'*Istoria di Delì* ('75) fu di G. B. Verci? che *L'innamorato* o il *Clersi* ('76) furon di G. M. Foppa? che le *Avventure del Barone di Sparre* furono di A. Zanchi? Voi non sapete se *Il filosofo veneziano* ebbe a genitore il gondoliero Bianchi o il doge Grimani? Meno che a voi ne importava ai lettori settecentisti! Molti romanzi traducevano, e sempre a gran velocità, un Muletti, un Conte di S. Raffaele, un Formaleoni; ma anche le fatiche originali (che originali!) tornava conto gabellarle per inglesi e francesi.

Qualche buonanima se ne sdegnava invano: come un Norberto Caimo, che in certe *Lettere di un vago italiano* detestava i servi seguaci dei Mouhy e Marivaux e rimproverava fossimo discepoli di un'altra nazione « anche nelle inezie ». Non erano inezie se, dopo che fu diffuso, tradotto nel 1740, il famoso *Traité de l'origine des Romans* del secentista Huet si disputava accanitamente intorno la maggiore utilità del romanzo o della storia, e facevano chiasso perciò un G. A. Costantini e un G. F. Belletti; non erano inezie se i romanzi trovavan traduttori Gaspare Gozzi, che die' il *Belisario* del Marmontel, 1783, e Le *donne militari*, 1764, e Carlo Goldoni che die' la

Storia di Miss Jenny della Riccoboni. 1793; non erano inezie se avevan difensori A. Verri e il Beccaria, e se per nuova disperazione i moralisti eran già stati costretti, ed erano ancora costretti, all'omeopatia del vescovo di Belley! Imaginarsi le religiose avventure del *Cappuccino scozzese* del p. T. Colpani. 1763; *Le avventure d'un giovan cavaliere* del p. D. C. Barbieri, 1732; *la Farfalla ossia la Commediante Convertita* del p. Michelangelo Marin. 1797; le *Memorie del Conte di... vescovo titolare di Cologne*. 1749; il *Principe Lacchè*, ecc.

Mettiamo nella partita, sebbene offerto per romanzo di costumi russi, anche *Giovanni Vixighin di Taddeo Bulgarin volgarizzato* dal moralista A. Somazzi (1731).

Altro che la personificazione delle passioni umane fatta dal Gozzi nell'allegorico *Mondo Morale* per dimostrare come la natura universa andò a poco a poco alterandosi, e come potrebbe esser ricondotta nel buon sentiero!

G. Gritti 1740-1811.

Un uomo di giudizio, Francesco Gritti, si rassegnò a lasciar a mezzo la parodia dei romanzi del suo tempo, la quale nel nome di Tommasino avrebbe dovuto conseguir l'effetto del *don Chisciotte. La mia storia, ovvero memorie del sig. Tommasino, opera narcotica del Dott. Pif-Puf* (1767) presenta l'eroe orfano di madre, che morì forse di veleno *perchè le furon trovati sotto al capezzale uno scatolino di veleno, uno stiletto e il Caloandro fedele!* In lunghi viaggi e vicende accompagna l'eroe il servo Tofolo. A un'osteria, l'oste è pazzo per amor dell'Ossian e l'ostessa scappa con Tofolo: a un torrente, Tommasino salva una donna che v'affoga e che è un uomo: in duello, Tommasino ammazza il prepotente che l'ha sfidato perchè a uno starnuto non ha risposto *felicità:* in un bosco, rintraccia un uomo allo stato di natura che cammina carponi... È satira memore del Cervantes che serve così per il Chiari come per il Rousseau, e tocca pure il Voltaire nella *Prefazione*, ove l'editore narra le disgrazie del dottor Pif-Puf: commediografo, questi, fischiato in Italia; pedagogo cacciato di Germania per avere chiamato ignorante l'alunno; bastonato quale francese a Londra; tradito in Cina dalla moglie e da un padre gesuita; e così via.

Pif-Puf ricorda *Candido* e Candido ci ricorda versioni e inversioni dei libercoli più o meno filosofici o satirici che ebbero ansa dagli esempi Volterriani: l'*Anticandido*; *Chinki istoria cocincinese; Voltaire tra le ombre* e *Voltaire tornato dalle*

ombre, in forma rappresentativa dialogica; e le derivazioni del *Micromegas;* e quelle dei *Viaggi di Gulliver* fino a un *Viaggio nel centro della terra* e fino al *Viaggio etereo* di M[lle]. Gamerin: tutta roba che, pare impossibile, dilettò negli ultimi trent'anni del '700 e per qualche anno ancora dell'800! Furono dello stesso genere e, nonostante i cognomi esotici, furono originali italiani, i prolissi faticosi *Viaggi di Enrico Wanton alle Terre incognite australi ed ai Regni delle Scimmie e dei Cinocefali:* satira greve anche quando le scimmie figuran da signore e i boschi da giardini inglesi; opera enorme dell'ab. Sceriman veneziano (1708–'84), che Dio l'abbia in gloria! Per di più, il Casanova, il famigerato Casanova, non tentò anche lui un romanzo satirico e un romanzo filosofico? Nel primo: *Nè armi, nè amori, ovvero la stalla ripulita* ('82) era una poco notevole satira personale; ma il secondo ('85–'99) avrebbe per noi qualche attraenza di Verne in un viaggio sottomare se, a sottrarcene, non fosse stato scritto in francese: *Icosameron, ou histoire d'Edouard et d'Elisabeth.*

Così il sig. Tommasino, sopraffatto da fasci e cumuli d'ogni erbaccia romanzesca, scoteva le spalle; Gaspare Gozzi impacciava nel su ricordato *Mondo morale* (1760) la sua Pellegrina di mondo allegorico; un Galanti si beava nel Richardson e nell'Arnaud e ne diffondeva sempre più la tenera ammirazione; le dame severe, come la duchessa Serbelloni, protettrice del Parini, meditavan su l'*Émile* e la *Nouvelle Héloïse;* le donnette casanoviane studiavan *Vita e lettere di Abelardo e di Eloisa,* tradotte in francese nel 1695 e nel 1758, e in italiano nel 1774, e l'Alfieri non sdegnava il Rousseau e lodava l'*Abaritte* del Pindemonte.

I. Pindemonte 1753-18.

Anche lui, il roseo soave Pindemonte fece la sua « storia verissima » e la pubblicò nel 1790. Perchè Abaritte, giovane Tangutano, ossia italiano, ne aveva viste di belle in Siberia, in Tartaria e nella Nuova Zembla! Si era mosso al lungo viaggio « per istruirsi e perfezionar la propria natura », senz'aver conosciuta, prima, la fanciulla che gli era destinata in moglie. Ella lo seguì incognita in quei paesi, ossia in Francia, Germania, Inghilterra; e dell'incognita seguace egli innamorò in modo che mai più, di ritorno a casa, si sarebbe aspettato di trovare in lei la sua sposa. Ebbene: con nuovi costumi e nuove costituzioni private e pubbliche, gli capitò di vedere fino apparizioni di spiriti ad una cena d'ombre! Ma se Abaritte di spiriti e di Illu-

minati e Martinisti poteva sorridere, non sorrideva dei romanzi francesi.

Dovrò io dirvi come s'orna ne' vostri romanzi e nelle vostre commedie i modi e le degradazioni tutte del più raffinato libertinaggio? Come s'indora in alcuni de' vostri più saporiti libri la dannosissima irreligione?

Meno l'offesero i romanzi della Nuova Zembla, ove non lo sgomentò la tenebrosa Radcliffe e dove, tutt'al più, egli s'inspirò al *Rasselas* di Samuele Johnson per la sua *Storia verissima*. Ma nel paese delle *ombre*, in Tartaria, che romanzi gli furono raccomandati!

Abbattutomi su le prime ad uno, ove mi parea che il principale scopo dello scrittore fosse di render bello ed amabile il suicidio, non volli più leggere i romanzi vostri (*Letteratura Tschondès*, cap. XVI).

Già!, il *Werther*. Il *Werther* era stato pubblicato nel 1774. Nel 1790 chi avrebbe mai profetato ad Abaritte che un giorno sarebbero dedicati ad Ippolito Pindemonte i *Sepolcri* di Jacopo Ortis?

Nello stesso anno, 1790, a Venezia, una *Biblioteca Universale* cominciò a dar l'*analisi ragionata d'ogni sorta di romanzi* vincendo in concorrenza le *Biblioteche di campagna, biblioteche di villeggiatura, biblioteche galanti* o *piacevoli* o *sentimentali* che andavano per le mani di tutti e, sporcate, sporcavan tutti.

E sette anni dopo, Venezia era venduta all'Austria.

V. — Romanzi del Rinnovamento. Verri, Coco.

La critica del secolo XIX si contorce anche nel giudicare Alessandro Verri, e nei giudizi ostenta maggiore antipatia proprio per la maggior opera di lui: le «sentimentali», «rettoriche», «gonfie» *Notti Romane*. È moderna antipatia di stile: e vedremo quanto sia giusta: è antipatia di forma: e ammettiamo subito che a cotesti colloqui si adatta male il nome di romanzo. Se non che la storia vale più della critica: e la storia accerta per prima cosa che *Le Notti Romane* furono il romanzo prediletto dagli Italiani nell'età del Rinnovamento, e piacquero non meno del *Jacopo Ortis* nell'età del Risorgimento. Queste «declamazioni», in tal forma, riscossero giovani cuori con veemenza d'arte nuova e d'antichi spiriti, e con l'arte sollevarono menti libere dalla servile ammirazione del Chiari e dei suoi compagni. Nell'età del rinnovamento morale del Pa-

rini e del rinnovamento politico dell'Alfieri. *Le Notti Romane* non dovevano servire, come alcuni critici oggi sembrano credere, a modello stilistico o ad opera didascalica intorno gli usi e i costumi dell'età romana, nè per tutti i contemporanei ebbero il maggior pregio in quelle rappresentazioni pittoresche e drammatiche, le quali, si dice, bastarono per sè stesse a commuovere lettori in tutta Europa. Le edizioni che l'Italia rifece delle *Notti* quando la percotevano più duramente il bastone e l'insolenza dei Tedeschi, attesta che la rettorica del Verri fu di quella che traeva al martirio e alle guerre salvando l'onore e conquistando la libertà alla patria.

Alessandro Verri 1741 1816.

Certo nocque ad Alessandro il confronto col fratello Pietro, e più gli nocquero contradizioni e conversioni di pensiero e d'arte. Nel *Caffè* aveva fatto rinunzia *avanti notaio* al vocabolario della Crusca; aveva aiutato la rivoluzione dello stile italiano agitandolo alla francese e alla sbracata contro i classici; aveva elevato il Montesquieu a pari del Newton e di Bacone. Venticinquenne, nel 1766, accompagnò il Beccaria a Parigi per conoscervi di persona quei filosofi che il Baretti chiamava « scompaginatori della mente umana » e ch'egli amava. Ma da Parigi passò in Inghilterra e di là per Genova e Firenze venne a Roma, che fu sua dimora per il resto della vita. A Roma il fervido allievo della letteratura e della filosofia francese moriva a settantacinque anni scrittore classico e avverso agli Enciclopedisti, che avevano dannosamente combattuta la religione. Fedele rimase ai romanzi. Aveva scritto da giovane, nel *Caffè*:

> Più ci perfeziona il cuore una tragedia od un romanzo, opere screditate, ma ottime, ed, ardirei dire, necessarie per formare il cuore e lo spirito. . . , che non tutti i libri di metodici, secchi, inconseguenti, non persuadenti precetti di etica.

Però i romanzi che il Verri compose da vecchio furono d'antico argomento, e intesero a *formare il cuore e lo spirito* con severità ignota ai romanzieri mondani.

I romanzi di educazione civile dovevan nutrirsi di archeologia, di storia, di sapienti rimembranze. Che la storia potesse rinfrancare le immaginazioni infralite, se n'erano accorti o se n'accorsero gli stessi romanzieri erotici, come già i loro colleghi dell'ultimo seicento: il Piazza; il Formaleoni della *Caterina Zeno*, 1783; quello scapestrato del Casanova annodando *Aneddoti veneziani militari ed amorosi del sec. XIV*, 1782, e, meglio di tutti, G. R. Sanseverino, che scrisse bene una

Storia di Bianca Capello, 1776, innestando episodi d'invenzione alla verità storica desunta da documenti sicuri. *La Rossane* di G. B. Fannucci, la quale si riferiva alle vicende d'Italia nel tempo del Barbarossa, giunse troppo tardi per servire a nuovi esempi (1791).

Effetti del *Telemaco*.

Vecchio di più d'un secolo era invece il romanzo educativo in cui l'erudizione e la moralità avevano attinto vigore dall'epopea storica. Il *Telemaco* del Fénelon era stato tradotto in prosa italiana molte volte — 1702, '08, '14 —, in ottave due volte — 1744 e '93 —; una volta in isciolti — 1749 —: n'eran state tradotte le critiche, la parodia del *Télémaque travesti* del Marivaux e le imitazioni: *Le avventure di Neottolemo* del La Chausierges, *I viaggi di Ciro* del Ramsay, che dopo l'ediziene del 1729 ne ebbero altre due a distanza di ventiquattro e di ventinove anni, il *Belisario* del Marmontel ch'ebbe quattro edizioni dal 1768 al 1788, il *Numa Pompilio* del Florian che fu tradotto in versi e in prosa, il *Viaggio di Anacarsi* del Barthelemy (autore anche di *Carite e Polidoro*), che il Formaleoni tradusse e pubblicò dal 1791 al '93! Del *Telemaco* aveva fatto sin un dramma il piacentino L. Salvoni nel 1748 e lo stava imitando G. B. Micheletti di Aquila. Questi col *Monte di Aretea*, pubblicato nel 1793, pensava allevare al savio principato Francesco di Borbone e insegnargli come *La virtù sta nel mezzo*! Non meno morale e noioso il Micheletti rimase negli altri due romanzi. — *Lezioni del Flaminio Eriteo al suo nipote*, e *Aristone di Tracia e Viaggi del medesimo* (1821) — dopo che tra essi e il *Monte d'Aretea* ebbe trovato un argomento più originale nelle *Lettere solitarie* (1801). Alle Clarisse e alle Eloise qui opponeva Maria Egiziaca, la quale, fattasi romita, narrava per lettere al vecchio Zosimo come dalla corruzione pagana era passata alla fede di Gesù; ma pur troppo anche nel romanzo epistolare religioso il Micheletti si era proposto: « noi non vogliamo dilettare, vogliamo educare » . . . .

Alessandro Verri, traduttore d'Omero in prosa, memore del Fenelon, venne dunque all'antichità per piacere alle « fanciulle caste » con le *Avventure di Saffo poetessa di Mitilene* (1780). C'e n'era bisogno quando svagavano le altre fanciulle certe *Memorie di Safione celebre cortigiana!* Finse il Verri di tradurre un manoscritto greco del tempo di Senofonte, autore della Vita di Ciro. E piacque davvero. Quattro edizioni la *Saffo* ebbe entro il secolo XVIII, e in principio del secolo XIX fu

tradotta in francese e ristampata non poche volte in italiano. Un contemporaneo Levati, che vi riconobbe « alcuni pochi difetti, come la troppo apparente accuratezza ed affettazione dello stile », la lodava così:

È benissimo immaginata, e piena di bellissimi episodi; sparsa di scene graziose tratte dai costumi greci, di quadri delineati coi più vivi colori della natura. Le furie amorose di Saffo, che sogna il fuggitivo giovane: i giuochi di Mitilene; il sogno di Cleopatra; il colloquio commensale; la placida sera (capitolo sparso di amena filosofia sull'origine della diversità delle lingue); l'incontro avventuroso; il salto di Leucade (*d'onde Saffo per consiglio d'un sacerdote si getta a capitombolo nel mare, credula di spegnervi il fuoco amoroso e risanarvi*) non possono essere dipinti con maggior vivacità, con più tenero affetto, con più sensibile evidenza.

Per i quali episodi il romanzetto è tenuto anche adesso quale buon romanzo archeologico; sebbene del tempo dell'Ossian e non di Senofonte, vi si trovi una profetessa che suscita spiriti e ombre tra i fumi dell'arte magica, e l'eroina sappia e senta non poco della nuova Eloisa e, suicida in gonnella, del Werther.

Nello stesso anno che pubblicava la *Saffo*, il Verri concepiva le *Notti*. L'occasione gli venne dalla scoperta di due iscrizioni sepolcrali degli Scipioni, nella via Appia. Vecchi e nuovi motivi concettuali lo sollecitarono all'opera. Da molti anni aveva scritto: « Non vi è che il popolo romano che nella nostra istoria ci presenti un soggetto di concatenate generali riflessioni; « forse da molti anni gli insistevano nella memoria queste parole del suo Montesquieu: « Une république sage ne doit rien hasarder qui l'expose à la bonne ou à la mauvaise fortune: le seul bien auquel elle doit aspirer, c'est à la perpétuité de son état ». E giungendo la prima volta a Roma aveva pur provata una...

... ebbrezza di pensieri. . . . veggendo il sacro Tevere; gli egiziani obelischi, i templi ancor foschi del vapore di sacrifizi; l'anfiteatro Flavio, il quale giace come gigante sbranato, e le colonne che descrissero le costumanze della milizia, e gli archi trionfali, e lo spazio del Foro, ed i mausolei, e le rovine. . . . , e quanti avanzi della romana splendidezza empiono l'animo di soave meraviglia.

Fonti e forma delle *Notti*.

Recenti letture di greci e latini, fra cui le *Lettere di Attico*; le tragedie di Corneille, Racine, Shakespeare, Sofocle le prime tragedie dell'Alfieri, a cui assisteva, gli rinfocolarono l'antico amore. Il fine che si propose, fu anzi tutto, filosofico: filosofia politica, moralità civile. Ma non si « concatenano » molte riflessioni in una tragedia o in un dramma. Per ciò scelse la forma

di *visione* ch'era di moda: come eran di moda — insieme con l'Ossian, il Milton e il Dryden — le *Notti* del Young, le *Notti Clementine* di Aurelio Bertola imitatore del Young, le tombe e le meditazioni dell'Hervey e la poesia sepolcrale del Gray. Fra le ombre, abbiam visto, andava a conversare e ne tornava qualche anno prima sin Voltaire!

Si aggiunga che il rinnovato culto di Dante aveva trovato nel Varano un degno, anzi « unico » autore di *Visioni* quasi dantesche. Pertanto il Verri pensò prima del Foscolo che « i monumenti degli uomini illustri sogliono infondere nell'animo una dolce tristezza, assai più grata del tripudio di gioia romorosa per chi sia inclinevole a pensierosa tranquillità », e visitò di notte i sepolcri degli Scipioni. Ivi un *dispettoso alito* gli spense *la face* e l'oscurità lo fece più contemplativo: udì prima un ronzar di sciame, poi un suono di cantilena, e poi uno screpitare d'avelli scoperchiati, ove dentro, le ossa *agitate percuotevano le pareti come aride stipe*: e in fine, *a uno splendore fosforico*, egli vide apparire, *con lento progresso, gli umani spettri*...

Delle *Notti Romane* uscirono le prime tre, anonime, nel 1792 e furono ristampate subito per tutta Italia, e nel '96, a Losanna, pubblicate in francese. In questa prima parte l'autore, disceso nelle tombe, vede e ascolta gli spiriti magnanimi. Le tre altre notti uscirono, insieme con le prime, nel 1804: e nella seconda parte l'autore si faceva duce degli spiriti, perchè rivedessero, con ragione di confronti, l'alma città. Dopo l'edizione romana del 1804 si ripubblicarono a Firenze, Milano, Genova, Piacenza e apparvero tradotte tutte a Parigi, Avignone, Lione. Una seconda traduzione in francese, di L. F. Lestrade, fu stampata a Parigi nel '12, nel'17 e nel'26: in olandese uscirono ad Amsterdam nel '15 (trad. Meyer) e in inglese a Edimburgo nel'25. Già nel 1803 eran state tradotte in tedesco: e furon volte anche in spagnolo. In Italia per circa quarant'anni ebbero una cinquantina di edizioni, tra cui una napolitana, del'30, illustrata con quaranta tavole di Vincenzo Gaiari che il Morghen incise. Poscia, cioè dopo il Manzoni e fatta l'Italia, le *Notti* stancarono più del *Iacopo Ortis* per lo stile che, come fu detto, « non è verso e non è prosa, ma un certo commisto dell'uno e dell'altro ». E sta bene. Ma si domanda: Che stile doveva usare il Verri nei sei colloqui per ogni notte trascorsa con i grandi spiriti di Roma, volendo rappresentarli con potenza drammatica e potenza ro-

mana? Per quello che ai nostri giorni si chiamò *colore storico* e *color locale* egli cercò l'eloquenza romana e prese ad esempio Cicerone, il suo autore, l'ombra prediletta, che conchiude d'un epilogo ogni notte. Fin dal proemio il Verri esclamava:

Oh felici studi miei che mi hanno condotto a superare l'intervallo del tempo, onde ho veduto, ho udito, ho favellato con l'incomparabile oratore!

Lo stile.

Piacesse, o no, ai posteri manzoniani, egli doveva studiare il modo che Cicerone parlasse, in italiano, da Cicerone! Infatti l'antico avversario dei classici, il rivoluzionario banditore dello stile sciolto, dello stile moderno in costruzione diretta e libero di *conciossiacosachè*, ai tardi anni attinse *alla fonte le chiare acque dell'eloquenza latina* e, che che si dica, fu meglio di un prosatore liricheggiante. Trasmodò nella concatenazione ed armonia periodale: negli epiteti e nel decoro a mo' di Cicerone; abusò, a sua volta, di *che se*, di *avvegnachè*, di *perocchè*, di *quindi* e *pertanto*: ma se non ebbe l'abbondanza e la copia del Boccaccio, se fu lontano assai al rigore e alla precisione del Machiavelli, l'antico avversario dei classici apprese bene l'arte di rilevare la significazione dei vocaboli e di elevarli debitamente nell'arsi, e nello stesso tempo seppe evitare la noia dei verbi in punta di periodo e moderare le inversioni. Quando gli occorse, abbreviò i periodi riuscendo pieno, denso, vigoroso.

Ah se in giovinezza non avesse fatta rinuncia alla Crusca per non peccar poi, ai tardi anni, di quelle impurità e improprietà che danno il senso di stonatura in una armonia copiosa! Meglio temperato all'uso del buono e forte linguaggio italiano, egli nella questione della lingua, che si riagitava allora, avrebbe anche potuto asserire con più ragione che la lingua italiana:

è conveniente al consenso universale, ed a quella eloquenza che non ha idiotismi, nè sentore di provincia alcuna; a quella che suona dalle pendici delle Alpi sino alle spiagge di Brindisi, e la quale, dopo tanti scrittori illustri, come plebeo dialetto si avvilisce indegnamente col nome di volgare.

Ammonimenti civili.

Nè a torto disse il critico contemporaneo: « Egli sostiene benissimo il carattere dei personaggi che introduce a parlare: Romolo è focoso; Numa, saggio e politico; Cicerone, eloquente, amico dei buoni cittadini e del patrio bene: Cesare, ambiziozo... »; e così via, nell'integrazione del loro carattere storico, Bruto, i Gracchi, Cornelia, Catone... Per tal forma e per tale

arte, i nostri padri, frequenti a udir le tragedie dell' Alfieri, fremettero scorgendo nelle *Notti* l' imagine di Bruto che insegnava:

Il percuotere le fronti alla patria serva è impresa illustre, anzi deliziosa per una mente libera ed un cuore sincero.

E dall'altro Bruto, il parricida, udirono queste parole:

V'insegnai che la prima virtù è il vendicare la patria offesa.

Anche, i padroni d'Italia avrebbero potuto apprendere che la rovina dei Romani fu l'esser stati

distruggitori di nazioni valorose ed innocenti; depredatori insaziabili di splendide regioni.

E di fronte ai tiranni, che promettevan perdono ai traditori e ai vigliacchi, più d'un carbonaro destinato allo Spielberg rammentò forse l'ira di Catone contro il Dittatore:

Parla di vittoria, o perfido, a' nemici; di perdono, a rei: non a' buoni, non a' liberi cittadini.

Per gli spiriti non mortificati dai processi e dai supplizi austriaci, Alessandro Verri aveva ripetuto il motto di Pier Capponi; per loro, aveva detto alle sue ombre romane:

Vi sia noto che quando cadde la vostra repubblica, come gigante infermo giacque l'Italia oppressa; ma in Lei non taceva il rumor della vostra fama, che anzi vi risonava sempre qual tromba di libertà. Rimaneva pure l'esemplare della repubblica vostra come una viva immaginazione stimolatrice dei nostri pensieri. Quindi emerse in ogni città qualche imitatore dei Bruti, nomi ancora grandi e tremendi, il quale destò i suoi concittadini dal letargo servile, li eccitò a vivere sottoposti al solo imperio delle leggi.

Così per l' avvenire. Ma il Verri guardava pur al presente. Nei funebri colloqui trasmise del Rousseau e della Rivoluzione:

Natura fece gli uomini eguali, e ciascuno di loro, quantunque infimo di fortuna, può essere sublime di pensieri. — Il patrizio . . . degrada la maggior parte degli uomini al vile stato di greggia . . . .

Oppose sentenze ed esempi ai demagoghi che *sedussero la plebe con la impossibile eguaglianza delle fortune* . . . .; ammonì di frenar la *plebe atroce, sempre indegna di libertà perchè la deprava con la licenza;* nei dibattiti degli Scipioni coi Gracchi si rifece al Parini.

I pochi facoltosi . . . . . adagiati . . . . in quei cocchi stridenti di ferro, sui quali con elastici sostegni ondeggia il sedile soavemente . . . . , vengono tratti con rapidità ad oziosi diporti . . . . Una minor parte degli abitanti non

solo occupa nelle vie lo spazio di molti, ma tutti minaccia correndo, se pronti non si sottraggono a questi carri dove trionfa la codarda mollezza.

E convergendo la rappresentazione e il racconto al concetto del Montesquieu: che un saggio stato deve guardarsi così dalla buona come dalla cattiva fortuna, e contener le ambizioni e le passioni enormi che rovinarono Roma, il Verri finiva con la ingloriazione della umanità e giustizia e progresso civile del cristianesimo cattolico. Vedeva nelle notti di Roma la luce del cristianesimo e di Chateaubriand; e il cattolicismo egli gloriava: ma della presente corte romana diceva: *Questo governo è un mostro, e propriamente in dissoluzione.*

Via! non è forse una delle tante ingiustizie, delle quali gli Italiani d'oggi sono colpevoli, il considerare le *Notti Romane* quasi opera di reazionario e opera di retore non privo d'ingegno e di *sensibilità?* Non meno è ingiusto dimenticare che efficacia esse ebbero a produrre — meglio che il *Beneficio* del Monti e i *Sepolcri* del Pindemonte — i *Sepolcri* e il *Jacopo Ortis* di Ugo Foscolo, e forse la *Canzone all'Italia* del Leopardi; ma par sufficiente rammentare nelle antologie quelle figurazioni fantastiche delle Vestali e del Parricida per cui qualcuno pensò al Chateaubriand, al Rembrandt e a Salvator Rosa, e a cui volsero pari encomi Melchiorre Cesarotti e Jacopo Zanella. Qui bastino pochi tratti del *Parricida:*

Il parricida.

. . . . Il mio alimento erano le angoscie; e quando le membra languivano per lungo digiuno, le ristorava co' selvaggi prodotti della terra. Il sole, il gelo, i nembi, le acque, il vento, mi oltraggiavano a vicenda, quali ministri della vendetta del Cielo. Le spine lacerarono le vesti, e quindi le membra. I capelli si arruffarono ispidi, inespricabili. Io non ardiva mirare nelle fonti il mio aspetto, già a me stesso divenuto orrendo. La notte, a tutti conciliatrice del sonno, recava anzi all'afflitta mente più funesti pensieri. Io vedeva erranti per le tenebre spettri minacciosi. La terra sotto ai miei piedi rombava come sdegnosa di sostenermi. Che se talvolta oppresso dalle ambascie, io declinava le palpebre, giacendo in alcuna spelonca, non gustavo già il sonno, ma sofferiva il terrore di sogni pieni di meravigliosi disastri, di atrocità confuse, di affanni, di stragi, di sangue. . . . .

Ultimo romanzetto del Verri fu la *Vita di Erostrato,* pubblicata nel 1815, ma scritta fino dal 1793. In confronto alla *Saffo* sembrava al Giordani opera d'ingegno invecchiato e svaporato; e rettorica la giudicava lo Stendhal. Attribuendola a un Dinarco di Epidauro, l'autore si proponeva di mostrare, psicologicamente, perchè l'uomo ami la gloria e, politicamente, perchè Erostrato, il quale, infelice amante e non premiato eroe, disperava di venire in fama per via onorata e incendiava

il tempio di Diana, fosse men tristo di Alessandro Magno e ... (alcuni intesero) di Napoleone.

Quattro anni avanti le *Notti* del Verri, Giuseppe Compagnoni di Lugo, detrattore del Verri, e prete, e quindi uomo politico e napoleonico professore di repubblicanismo, di diritto cispadano e universale, aveva pubblicato a Parigi *Le Veglie del Tasso*. Eran *deliri*, ossia meditazioni, le quali piuttosto che dall'amore del poeta per Eleonora d'Este, traevan vena lirica dal Young.

Così bene si confecero per questo al gusto del tempo, che furon volte sin in latino e in tedesco, e verseggiate e musicate! Disse un critico arguto: « La frase in cui rompe il Tasso quando da libero rilegge i fogli scritti nelle ore dolorose della prigionia e pensa che un tempo saranno letti dai posteri: *Una grande lezione ho dato io con questi deliri,* potrebbe maliziosamente riferirsi all'opera stessa e all'autore ». L'autore di queste *Veglie* singhiozzanti aveva dato in luce anche un *Epicarmo, ossia lo Spartano, dialogo di Platone nuovamente scoperto,* e, come il Verri nella *Saffo,* vi aveva lasciato scorgere un gran desiderio d'illudere all'autenticità dell'opera.

V. Cuoco 1770-1823.

Non altrimenti Vincenzo Cuoco, storico insigne della *Rivoluzione di Napoli*, patriotta ed esule, amicissimo del Manzoni giovane, cercò persuadere che veramente l'avo suo avesse trovato in certi scavi, nel luogo dell'antica Eraclea, un manoscritto greco e l'avesse tradotto. Perciò il Cuoco finse guasti e lacune, a cui riparava con note integrative e appendici; e dava a credere d'aver imposto egli, al lavoro che pubblicava, il titolo di *Platone in Italia* (Milano, 1804-06).

Questo romanzo archeologico e didascalico non era nuovo neppure nell'invenzione del viaggio; imitando il *Viaggio del Giovine Anacarsi in Grecia* con cui, nel 1788, il Barthélemy aveva voluto diffondere la cognizione dell'archeologia ellenica. Bensì *Platone* recava a un altro fine, più notevole di molte novità:

« Rammentava agli Italiani che furono un giorno gl'inventori di quasi tutte le cognizioni che adornano lo spirito umano », e che furon grandi pur avanti le romane glorie. « Oggi, lamentava il Cuoco, è gloria chiamarsi discepoli degli stranieri ».

Attenendosi alla filosofia del Vico, e particolarmente al *De*

antiquissima Italorum sapientia, egli ricavò dagli storici e dai filosofi argomenti di descrizione, di lettere, dialoghi, orazioni intorno la filosofia, le istituzioni politiche, la vita cittadinesca e i costumi, la religione, le arti, l'agricoltura della Magna Grecia e del Sannio nel quinto secolo di Roma. Protagonisia fece Cleobolo giovane ateniese, vago d'istruirsi e di conoscere i Pitagorici e l'Italia. Ora compagno all'amico Platone, ora in corrispondenza con lui, Cleobolo viene a Taranto; va ad Eraclea: visita Crotone, Locri, Capua. È inutile dire che nonostante il tentativo di svariarla con mutamenti formali, tanta dottrina raffreddò la genialità artistica del Cuoco. Per di più, oggi il romanzo ha perduto l'attraenza di allusioni politiche, a cui si prestavano quelle antiche cose e di cui l'autore stesso avvertiva i lettori nella dedicatoria a Bernardino Telesio.

L'Italia ha veduto ai tempi nostri gli stessi cangiamenti politici che videro l'una e l'altra Grecia, lo stesso lottare di partiti, lo stesso ondeggiar di opinioni, gli stessi funesti effetti che tutte le opinioni producono quando sono spinte agli estremi.

Avverso alle idee astratte alla francese, riscontrò il presente al passato anche alla scoperta:

Robespièrre, il più imbecille dei tiranni, a chi altro si può paragonare che ad Appio? Non vi è rivoluzione che più della Francese sia stata ornata dei nomi pomposi di Roma, di Sparta, di Atene; non vi sono rivoluzionari che più dei Francesi abbiano ignorate le vere storie di Atene, di Sparta, di Roma.

È pur evidente che, oltre alla politica, il Cuoco teneva d'occhio la presente corruttela descrivendo e rappresentando le mode e la civetteria femminile d'un età così lontana; e vedeva Vincenzo Monti tratteggiando una caricatura di poeta Versipelle, la quale non apparve che in alcuni esemplari della prima edizione.

Più curiosa per noi è la parte erotica del romanzo. Cleobolo *forse avrà fatto conserva anche dei nomi delle belle* che conobbe nel suo viaggio; ma ne andarono perduti *i « souvenirs » galanti*. Poco male, giacchè rimase qualche cosa della sua passione; passione non galante; passione quasi romantica per la giovane pittagorica Mnesilla, la quale fu sdegnosa dei piaceri sensuali e ambiziosa di virtù, e, sebbene innamorata del giovane ateniese, spietata fin ad obbligarlo ad andarsene lungi da lei. Fra gli amanti, Platone sostiene l'ufficio dell'amico confidente e consigliero; le lettere degli amanti — mentre fuori di esse lo stile del Cuoco è energico e disinvolto — piangono in tal guisa:

Classicismo romantico.

Egli finalmente è partito . . . Io ho visto il suo petto ansante per affanno. Non mi ha detto altro se non: — Mnesilla! tu lo vuoi. . . — Gli ho vietato finanche la miserabile consolazione del pianto. . . . Non sono io contenta del mio trionfo?

Così Mnesilla. E Cleobolo:

. . . . Vane parole, o Platone! vane parole! . . . . Mnesilla, mi mette in guerra con me stesso. . . . E quando avrà fine questa guerra?

Ancora Mnesilla:

Se io fossi certa ch'egli non dovesse ritornar più, a quest'ora, in questo loco, il fiotto del mare sottoposto non si udirebbe invano da me. . . .

Proprio così!: nell'ultimo nostro romanzo classico l'amore aveva lo stesso *pathos* e l'espressione lirica del nostro primo romanzo moderno: aveva l'intonazione, le interrogazioni, le esclamazioni, i puntini, le tentazioni al suicidio e le apostrofi al sole, ai fiori e ai zefiri del *Jacopo Ortis*.

Erano i sospiri della novella Eloisa e di Werther alle aure del nuovo secolo....... Il Foscolo o Jacopo Ortis nella prolusione all'università di Pavia lodava la *Ciropedia,* il *Telemaco,* l'*Anacarsi,* e biasimando i romanzi ipocriti ed osceni, ammoniva a « dipingere le opinioni, gli usi e le sembianze de' giorni presenti, ed ammaestrare con la storia delle famiglie ». Nel 1808 preparava un' *Olimpia,* romanzo che doveva ritenere dell'*Anacarsi* e dell'*Eloisa* del Rousseau. Ma nel *Platone* si sarebbe potuto leggere il perchè l'Italia non aveva ancora avuto (e quando l'avrebbe?) romanzo di vita italiana. Diceva il Cuoco a proposito della commedia:

Or che vuoi tu che possa l'ingegno del poeta sopra un popolo, che non avendo costume proprio, non ha nè beni nè mali che conosca e de' quali possa dire: essi o sono o possono essere miei? . . . : un popolo che perda il costume proprio per troppo frequente e violento cangiar di ordini interni, *o* che lo corrompa per intemperante imitazione di costumi stranieri; *o* che l'obblii per quella debolezza politica che lo rende ora servo, ora protetto da un'altra nazione?

SECONDA PARTE

IL ROMANZO MODERNO

(da circa il 1800 alla fine del sec. XIX).

CAPITOLO PRIMO.

L'Ortis, i romanzi lirici e i romanzi dell'età napoleonica.

(1800-'25 circa).

GOETHE.

I. Il Romanticismo. — L'*Ortis* e il romanzo di questo romanzo. — Le due passioni. — *Ortis* e *Werther*. — Rettorica? — Una satira insensata. — La tendenza al suicidio. — Romanzi lirici e personali in Francia.

II. Romanzatrici e romanzatori imperiali. — Romanzi lirici storici e fantastici. — *Lettere* virtuose. — Ribellioni e suicidi; sepolcri e salici piangenti; Sacchi e Bertolotti. — *La storia di un' anima.*

« Alcuni sembrano credere che tutta l'odierna letteratura sia uscita dal solo Goethe... ». Oh no! Per quanto sian grandi la mente e la forza d'un uomo, o d'un genio, troppe altre condizioni di tempo e luogo urgono davvero alla evoluzione dell'arte; nè l'ingegno umano, per quanto grande, creò mai dal nulla e di per sè solo.

Ma alle parole riferite qua sopra lo Scalvini aggiungeva: « Forse è vero che Walter Scott traducendo giovenilmente il *Goetz di Berlichingen* (1773), nell'essenza e nell'andamento non diversissimo dal romanzo storico, venisse nel pensiero di recare nel romanzo quel modo dell'arte... », e nè pur oggi si può negare che, con tutte le condizioni e gli altri influssi che risentì lo Scott, il romanzo storico dovè al Goethe forse non meno del romanzo lirico.

Per parte sua il romanzo lirico, o personale, s'informò direttamente e per quasi mezzo secolo al *Werther* (1774), che aveva avuto a nutrice, se non a madre, la *Nouvelle Héloïse* del Rousseau (1760), come l'*Eloisa* era stata allevata dalla *Clarissa Harlowe*. Il *Werther* generò tutta una famiglia, a cui appartiene pure l'*Ortis;* e all'*Eloisa* e al *Werther* si riconnet-

tono, per evidente genealogia, i romanzi della Staël, del Sénancour e del Constant, onde venne il romanzo psicologico; come al *Werther* e all'arte del Goethe si riconnette il *René* e l'arte del Chateaubriand, onde venne tanto nutrimento al romanzo storico in particolare e in generale a tutto il Romanticismo. Fu dunque lecito incominciare nel nome del Goethe questa seconda parte della nostra storia non meno di quel che fosse bello incominciarne la prima nel nome di Dante.

E se le comparazioni giovano a qualche schiarimento sintetico, si potrebbe anche dire che al Boccaccio, allievo di Dante e maestro nel romanzo del rinascimento, nell'età classica e nella prima decadenza, corrisponde l'efficacia dello Scott, allievo del Goethe e maestro del romanzo nel Romanticismo e nell'età moderna. Di che noi Italiani avremmo torto a dolerci! All'età del Romanticismo due nomi bastarono a riscuoterci dalla servitù nell'arte del romanzo: due romanzi, uno lirico e l'altro storico, ci bastarono l'uno all'onore della nostra rinvigorita letteratura, l'altro a gloria universale; e furono opere di uomini che ci ammaestrarono alla libertà: Ugo Foscolo e Alessandro Manzoni.

I. — L' Ortis e i romanzi lirici.

L'*io* romantico.

Il Romanticismo, di contro al classicismo, affrancò d'ogni soggezione l'individuo, oppose l'*io*, ribelle e libero, alla società. Generato dalla stessa semenza di idee e dalle stesse cause sociali che produssero la rivoluzione, il Romanticismo avanzò con essa, e più approfondì e più crebbe il suo potere in quelle parti d'Europa dove la rivoluzione, la filosofia e la scienza furono più efficaci a sovvertire, a disgregare e dissolvere le vecchie istituzioni e i vecchi ordinamenti civili e religiosi. Prevalse là dove la stanchezza del presente più fomentò un'ansiosa bramosia di avvenire nuovo e diverso; esponendo da per tutto, dove attecchì, i caratteri della sua origine e dei suoi eccessi. Moralmente, il Romanticismo significò il morboso furore dell'individuo contro la società; il disquilibrio sentimentale tra speranze e disinganni; l'abbattimento spirituale tra la perdita d'una fede antica e la disperazione di una fede nuova; la passione dei sogni avventati nella realtà ripugnante; e si disse il « male del secolo ». Per i fisiologi potè essere l'esaurimento che seguiva alle sovreccitazioni e ai parossismi rivoluzionari; alle stragi e alle guerre napoleoniche: per i poeti era la noia; per tutti,

una inquietudine, uno scontento, un'indefinibile oppressione di bisogni indefiniti, una tristezza agitata e un continuo disgusto della vita: insomma, il pessimismo.

Così il Romanticismo, individualista e pessimista, doveva eleggere in letteratura e in arte i mezzi che meglio consentivano l'espressione del *pathos* individuale; le forme d'arte personale soggettiva.

Ma l'artista romantico, che, abbandonato alla sua propria imaginazione e inteso a riflettere in sè solo, al disopra delle società e contro di essa, amava sè e odiava la moltitudine, tendeva anche ad esagerare sè stesso nel bene e nel male, a perfezionarsi in un tipo idealizzato a proprio capriccio: di qui l'elevazione poetica, lirica nella letteratura del tempo.

A ciò fu forma adatta il poema lirico, ch'era stato consacrato all'arte romantica dal Byron, ma non meno, anzi più adatto parve il romanzo personale, che permetteva più sinceramente confessioni e sfoghi; e poichè il romanzo personale doveva anche elevarsi poeticamente, essere lirico, diventò necessaria la prosa poetica.

Contrasti classici romantici.

Come si sa, da noi il Romanticismo accordò l'emancipazione dell'arte all'emancipazione della patria. Ma avevamo il classicismo e la gentilezza latina nel sangue, e i nostri romantici non poterono escludere assolutamente i classicisti dall'amor della patria e tenerli a lungo per inconciliabili avversari. Il più amato e forse più grande poeta italiano del secolo XIX fu, al di fuori delle scuole, discepolo sublime della poesia classica e scrisse il *Consalvo*. Ecco perchè da noi, al principio del secolo, gli scrittori minori e piccoli si dibatterono e smarrirono in strani contrasti e mescolanze, ora opponendo, ora confondendo le rimembranze mitologiche e le fantasticherie medievali, la sensualità pagana fredda e vuota e i vapori e i fuochi fatui delle saghe scandinave; e si lamentarono e s'ammazzarono in quella prosa ora a periodi pesanti e strascicanti ed ora (più spesso, perchè più comodo) a periodetti angustiati e rotti da ammirativi, da reticenze, da filze di lacrimevoli puntini.

Ecco perchè Jacopo Ortis rimembrò naiadi e ninfe, e si accese alla gloria di Plutarco; e perchè, nel capolavoro del nostro romanzo lirico, fu romantica l'identità dell'autore con l'attore della narrazione dolorosa; fu romantica la sottomissione della ragione al sentimento; fu romantico il modo di vedere, di sentire e ritrarre la natura; fu romantica la prosa poetica.

Ugo Foscolo 1778-1827.

Romantica staremmo per dire, fu la stessa storia del libro! Una storia, ad ogni modo, che pare un romanzo. Sui diciotto anni, Ugo Foscolo s'innamorò della « saggia » Isabella Teotochi, che lo iniziava alle esperienze d'amore.

Essa aveva trentadue anni e, illustre non solo per bellezza e letteratura, imperava a Venezia: ove il giovane Foscolo, in quei mesi che precedettero la caduta della repubblica, « metteva meraviglia... per i caffè (narrò uno che lo conobbe), vestito di un logoro e rattoppato soprabito verde, ma pieno di ardire vantando la sua povertà... »; e brutto, « superbo dei propri talenti » e consolato dalla speranza di gloria, « era festeggiato da donne segnalate per beltà e avvenenza da tutta la gente ».

Preparazione dell'*Ortis*.

Dal 1795 ai primi mesi del '96 proseguì quell'amore che la disinvolta rimembranza della dama ridusse a « cinque giorni »; benchè ella gli si dichiarasse « amica per la vita » dopo aver fatto divorzio dal patrizio Morin ed esser divenuta moglie dell'Albrizi. Il Foscolo allora tornò alla Ceriola, nel Padovano, ove già la madre l'aveva mandato a quietare la fiera passione, ed ivi prese a sfogarsi in certe *Lettere a Laura*, nelle quali si rintracciò il germe dell'*Ortis*. Ma in tanto affrettavano le vicende politiche. Il Foscolo dopo aver cólti, nel gennaio del '97, gli allori del *Tieste*, la tragedia che a Venezia fece « epoca », alla fine del '97 si rifugiava in Milano. Il 17 ottobre, per il trattato di Campoformio, Venezia era stata ceduta all'Austria.

A Milano altra passione accese il giovane poeta: questa volta per la Teresina Pichler, moglie di Vincenzo Monti.

Una diva imagine, viva e presente, oscurava l'imagine rimpianta e lontana della Teotochi: le *Lettere a Laura* germogliarono a più vigoroso romanzo, con a protagonista l'autore, che disperato d'amore finiva suicida, e che assumeva il cognome d'un Girolamo Ortis, studente padovano, il quale s'era ucciso in quel tempo per un accesso febbrile. Jacopo Ortis e Teresa erano dunque il Foscolo e la Teresina Monti; ma della Teotochi, ossia della Laura restava pur tanto al componimento nuovo che velasse ai contemporanei, nell'aspetto e nei fatti, la moglie del Monti e consentisse poi lunghe contese ai posteri critici.

Il romanzo per altro era ancora in abbozzo quando nell'agosto del 1798 il Foscolo venne a Bologna a cercarvi salute ed impiego.

Lo fecero scritturale d'una commissione militare di guerra! Egli, a ricavare dal suo romanzo qualche profitto per la borsa non che per la gloria, ne ordinò il manoscritto e lo propose a un libraio Marsigli. Accordatisi, la stampa ne fu cominciata agli ultimi mesi del 1798. Ma la stampa non era ancora a mezzo che il Foscolo gettò la penna per stringere la spada, e volontario della guardia nazionale, nell'aprile del '99, partì contro gl'insorti. Così il romanziere scritturale diventò capitano: e il Marsigli rimase a Bologna con mezzo romanzo non stampato. Non disperò per questo il libraio industrioso: provvide tosto al suo interesse incaricando di tirare innanzi il componimento e la correzione dell' *Ortis* un giovane bolognese « seguace delle Muse e della filosofia ». Arcade e Accademico Audace, giornalista e avvocato; al secolo, Angelo Sassoli.

Mercè questo Sassoli fra il maggio e il giugno del 1799 usciron compiute le *Ultime Lettere di Jacopo Ortis* con la data *M. DCC. XCVIII. Anno VII.* e con allusioni ai « feroci padroni » e belle frasi e bei colpi rivoluzionari. Ma non eran state vendute che poche copie delle *Ultime lettere*, quando le « Sacre Auguste Armate Austro-Russe » entravano in Bologna! L'*Ortis* non era pericoloso soltanto per i cuori « sensibili ». Presto presto, bisognò provvedere e accomodare: e pensate con che piacere il Sassoli dovè aver dal Marsigli il nuovo incarico di liberare d'ogni sospetto quelle povere *Ultime lettere*!

La *Vera storia*.

Mutilate ed accomodate, ebbero il nuovo titolo di *Vera storia di due amanti infelici*: furono spartite in due volumetti e, fin consolate di annotazioni, furono messe in vendita nel 1799. Però, a quel che sembra, non tutte quante le copie dell' *Ortis* eran state ridotte così. Il Marsigli, da uomo avveduto, ne sottrasse buon numero agli artigli dell'aquila austro-ungarica, attendendo tempi migliori. E ci colse: e nel 1801, quando non s'ebbe più da temere dei « feroci padroni », tirò fuori quelle vecchie copie, vi appose il recente frontispizio della *Vera storia di due amanti infelici* e le pubblicò senza il minimo sospetto che con questo secondo imbroglio, ossia con questa terza pubblicazione dell' *Ortis* foscoliano assassinato dal Sassoli e da lui, avrebbe un giorno fatto disperare gli eruditi!

Intanto, e non meno giustamente, s'arrabbiava il Foscolo per quel pasticcio della roba sua.

Dall'aprile alla metà d'agosto del '99 egli aveva errato combattendo nella Romagna e nell'Emilia; poi nella Liguria;

e nel '99 a Firenze aveva conosciuta l'Isabellina Roncioni. Per lei si era ridato a rifar l'*Ortis*. Ma il romanzo non ebbe l'ultima mano che dopo la battaglia di Marengo, a Milano.

La passione dell'Isabellina; le meditazioni sul suicidio, alle quali lo ricondusse il suicidio del fratello; le considerazioni e gli impeti patriottici che suscitarono allora in lui gli avvenimenti politici, conferirono la nuova materia per il rifacimento del romanzo. E questo in lezione definitiva, col primo titolo di *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, uscì a Milano, per i tipi del Genio tipografico, nel 1802.

Chi non l'ha letto?

Jacopo s'innamora di Teresa in villa, ai colli Euganei, ove egli si è ritirato dopo che Bonaparte, assertore di libertà, ha dato Venezia all'Austria.

Teresa è promessa sposa a Edoardo. Per fuggirla, Ortis va a Padova; di là ritorna ai Colli Euganei per sfuggire alla seduzione di altra donna. E con un bacio Teresa gli giura che non può esser sua. Soltanto il pensiero della madre trattiene il giovane che non si uccida; ma inferma; poi parte, e sebbene confortato dall'amico Lorenzo Alderani (G. B. Niccolini, a cui son scritte le lettere che svolgono il romanzo), Jacopo ha ancora a Ferrara la tentazione del suicidio: gettarsi nel Po. Si reca quindi a Bologna, a Firenze, a Milano e in altre città. Finchè nel maggio del '97 ritorna ai Colli Euganei; e vi ritrova Teresa maritata e infelice. Disperazione ultima. Dopo essere stato a Venezia a riveder la patria e la madre, Jacopo Ortis si uccide di pugnale nel luogo stesso del suo infelice amore.

Ora un confronto ricorre subito alla nostra mente, e un nome: Werther.

Ortis che perisce suicida per due passioni, quella della patria perduta e quella della amata donna sposa ad un altro, conobbe Werther che si era ucciso per la sola passione d'amore?

Il Foscolo affermò di aver conosciuto il *Werther* prima dell'ultima composizione dell'*Ortis*, cioè prima dell'edizione 1802, e fe' merito al Goethe d'avergli suggerita l'unità del romanzo. Negò d'aver conosciuto il romanzo tedesco prima della composizione iniziale — *Le lettere a Laura* — e prima dell'*Ortis* abbozzato e rabberciato dal Sassoli nella *Vera Storia*.

Bugia o verità?

Bugia del Foscolo?

1.° In un « Piano di studi » di tra il 1795 e il '96 il poeta ricordava insieme Richardson, Arnaud e Goethe roman-

zieri. — 2.° Nelle prime 45 lettere della *Vera Storia*, forse non malmenate dal Sassoli, c'è unità perchè tutte indirizzate a Lorenzo. — 3.° Il conte Pietro di Maniago udì dir dal poeta, avanti il 1798, che egli conosceva il *Werther*. — 4.° Possibile che il poeta non avesse vista alcuna delle traduzioni del *Werther* che correvano per l'Italia da un decennio: quella di Gaetano Grassi del 1781 ristampata nel 1800? Quella di Corrado Ludger edita a Londra nel 1788? Quella d'ignoto pubblicata a Venezia nel 1788 e nel 1796?

Sì, è possibile che il Foscolo dicesse la verità; perchè nel « Piano di studi » potè aver ricordato il Goethe senz'aver letto il *Werther;* perchè non tutte le 45 prime lettere della *Vera Storia* sono indirizzate a Lorenzo e anche in esse il Sassoli mise lo zampino; perchè il conte potè essersi ingannato.....

Certo, irrefutabile è questo, che il Foscolo voleva non parere un pallido imitatore del Goethe. Agli ultimi giorni del 1800 fece a Bologna, in bottega del famigerato Marsigli, una violenta scenata. Tremendamente obbligò l'industre libraio a stampare nel *Monitore bolognese* del 2 Gennaio 1801 una protesta alla indegna rabberciatura della *Vera storia dei due amanti*.

Qualche cosa più del risentimento giusto e del danno materiale e morale venutogli dai pasticci del Marsigli e del Sassoli lo infuriò così: gli doleva forse che lo strazio della *Storia* lasciasse scorgere qualche traccia d'amore diverso da quello dell'Isabellina Roncioni; e senza dubbio gli doleva che l'*Ortis* fosse divulgato come quasi copia del *Werther*.

Nè con minore certezza si nota, pro o contro l'originalità dall'invenzione, che al *Werther* rassomigliava meno il primitivo concepimento delle *Lettere a Laura* che il rifacimento: la donna di prima era vedova e madre di una figlioletta; non era fidanzata, ma aveva nell'artista Edoardo un amico, un confidente che avrebbe potuto essere un giorno lo sposo... Nè è men certo che Antonietta Fagnani Arese venne traducendo il *Werther* ad Ugo fin dal 1801, quand'egli, a Milano, rifaceva il romanzo; ed evidentemente egli se ne valse a disporre e a colorir la materia. L'ingegno, l'animo e l'arte basterebbero a difenderlo da tali derivazioni; e sopra tutto la sincerità della passione, che l'amore della patria tuttavia confondeva in lui con l'amore della donna. Ma ecco che l'elemento politico del romanzo, senza esimerlo affatto dalle accuse di plagio, gli procurò anche accuse d'inverosimiglianza!

Le due passioni.

Inverosimile dissero non pochi critici quella duplice simultanea passione che trae Jacopo al suicidio: come se accadesse di rado che una passione s'accompagni a un'altra, non meno grave e ruinosa, per attrazione o per disperazione! Jacopo Ortis, che disperato d'amore si dispera per la patria, oh non è più nobile e ugualmente vero di chi, disperato d'amore, s'abbandona a giocare?

Eppure, in perfetto testo francese, l'accusa si determina così:

« Quand on lit l'imitation qu' Ugo Foscolo à faite de *Werther*.... on sent combien il a eu de peine à traduire pour des âmes italiennes des sentiments qu' elles sont si peu disposées à comprendre et à eprouver. Foscolo, pour se tirer d'embarras, a essayé de mèler de la politique au roman, idée fausse et malheureuse: car le suicide de son héros devient encore plus inexcusable, puisque il enlève un défenseur à la patrie opprimèe... »! (*A. G. Heinrich*).

E pensare che il Foscolo le aveva avute egli stesso nell'anima melanconica e procellosa quelle due passioni della donna perduta e della patria perduta!: *aveva sentito* come potesse travolgere alla morte un amore sciagurato se in un altro amore trovasse non conforto, ma l'oppressione di una necessità ineluttabile.

Il difetto dell'*Ortis*.

Il difetto dell'*Ortis* non è nelle due passioni; non nell'elemento politico, che anzi vi è mezzo di congiungere, unificare l'azione, perchè esso, mentre sospinge Jacopo alla morte, trae Teresa al sacrificio: il difetto vero notò e ammise il Foscolo scrivendo:

« Chi disse che quelle lettere hanno due anime, le censurò con argutissima verità ».

Non due *passioni*, due *anime:* cioè nell'*Ortis* rifatto mancò la perfetta compenetrazione psicologica dell'amante — agitato e sconvolto da una passione recente e da una passione nuova — e del patriotta addolorato sì dalla sorte della patria ma con dolore già esperto da anni.

Del resto, se considerando nell'Ortis solo l'amante infelice, egli potrà parere inferiore al Werther, nonostante che il Foscolo si sentisse così sincero da firmarsi Jacopo nelle intime lettere d'amore e da introdurre nel romanzo, tali e quali, alcune delle sue lettere alla Fagnani; e se l'Alberto del *Werther* par più umano che l'Odoardo dell'*Ortis*: e se la Teresa impallidisce

fin a evanire nell'astrattezza di contro a Carlotta. non dimentichiamo quanto l'italiano è più lirico del romanziere tedesco!

Non si disse che la Carlotta del Goethe, per essere men perfetta di Teresa e meno angelica, filosofeggia troppo. non è bella per la dissimulazione e le crudeli astuzie. non è l'ideal tipo vagheggiato dal Goethe? E perchè? Perchè noi vediamo Teresa — e. quali ombre. gli altri personaggi — nella visione lirica del poeta.

Questi difetti. dei quali incolparono il Foscolo. sono piuttosto del romanzo lirico in generale: come l'azione. che per il Carrer « ora si arrestava e faceva mostra di dare addietro. ora andava a balzi impetuosi e divorava in un attimo lunghissima via »: come « il cumulo d'idee. di fantasmi. d'affetti » che per il Cesarotti « poneva assedio al cuore e allo spirito »: come la « situazione che così esaltata nel suo principio » per il De Sanctis « non poteva troppo protrarsi senza diventare monotona e sazievole ».

L'eloquenza.

Poi ogni nostra pretensione psicologica, giusta o ingiusta. cede all'eloquenza di Jacopo Ortis: al « soliloquio ove lo scetticismo ferve di entusiasmo e la disperazione ribocca di vita »: all'enfasi sincera della passione che alla patria « non più ideale », pareggia la donna « non più metastasiana ». Nè insistiamo a dir eccessiva quella sentimentalità e sforzata quella forza: erano, intimamente. sentimento dei tempi e forza dell'uomo, e tali nell'*Ortis* quali nelle lettere più franche e vive del Foscolo; e quelle *Lettere* dell'Ortis, che il Mazzini sapeva a memoria, inanimavano allora più Italiani che non ne fiaccassero. Molti lettori seducono pur oggi. pietosi e ardenti. senza che li disgusti il sospetto della finzione o il senso della posa. L'*Ortis* nell'efficacia patriottica va congiunto alle *Notti Romane*, ai *Sepolcri*. all'*Italia* del Leopardi e all'Alfieri: nella storia del romanzo va inscritto come il primo romanzo moderno per l'arte del rendere la realtà esteriore e interiore: nella storia della nostra prosa va imposto fra i più validi saggi di quello stile che espresse grandezza antica nell'ambizione d'una grandezza futura ed espresse l'anima italiana in tutta l'esuberanza giovanile del Rinnovamento.

Tanto vero che quella esuberanza e quell'enfasi scamparono alla parodia e alla satira dei contemporanei: ciò che non accade della falsità.

Solo nel 1834 un Giuseppe Fioresi bolognese e, com'egli

si diceva, « bolognano », il quale si dilettava a imitar questo o quello scrittore in cose senza senso alcuno, a orecchio, con sola parodia fonetica, dava fuori certa *Corrispondenza di Tepandro con Piro intorno all'amata sua L'Orene*, e in una settantina di lettere procedeva così:

Parodia del Fioresi « bolognano ».

Le lagrime non furono giammai un abbandono minore di sè per immaginarsi d'esser indegne d'un simulacro senza contegno alla miglior condizione di questo. — Piro! — una traboccchevole conseguenza sarebbe ne' miei mali, nulla al mio dettato principio . . . . Ugo! mio Ugo! non so rispondere. . . . .

E in fondo:

L'Orene! non si paventi l'ombra del mio cadavere — chiamati pure la donna amata — porta pure nell'illibato tuo petto i raggi amorosi, vanne a superbo sentimento! . . . L'Orene! Piro! — non isvolgeste a trascurar voi stessi — meco — . . . . Ma ahimè! — che tumulto è questo? — gran Dio! — sono io perduto anche fino in faccia al mio delubro? . . . .

Una buffonata!

Quanto alla moralità e al suicidio, bisogna avvertire che già da circa il 1770 affollavano romanzi gli amanti disperati in cerca della morte. Dopo le *Pamele*, le *Clarisse* e le *Amalie* — notò giustamente G. B. Marchesi — « i romanzi lagrimosi della seconda metà del settecento si aggirano intorno a tutte le variazioni possibili di questi due soli casi psicologici: o un amante che... non può far suo l'oggetto amato: oppure un'infelice che è costretta a far sacrificio di sè a persona che non ama. Nell'un caso o nell'altro, l'amante sventurato muore consunto dal dolore o si uccide ». E il Foscolo consigliava tra i componimenti poetici amorosi le lettere di Abelardo ad Eloisa, che dalla traduzione in francese del 1758 ebbero in Italia ben cinque traduzioni dal 1774 al 1812. E la *Nuova Eloisa* era stato frutto del momento storico quando il popolo poneva fiori su la tomba dell'antica Eloisa e di Abelardo; quando il sentimentalismo ammorbidiva e ammorbava la società esausta di filosofia razionalista e materialista. L'Eloisa novella non si uccideva ma si abbandonava alla morte, e il suo amante Saint-Preux moralizzava sul suicidio: si uccideva Werther, e, un anno prima, l'abate Chiari osservava nei giovani la tendenza al suicidio: e gl'infelici amanti dell'Arnaud, che il Foscolo annoverava tra gli scrittori da leggere, cercavan la morte...

Effetti morali e letterari delle due *Eloise*.

Primo nostro romanzo moderno per l'osservazione psicologica, per il sentimento della natura, per la sincerità della passione, per l'arte e lo stile, l'*Ortis* risentì del male della società

recente e senti tutto il male presente, con la patria schiava. L'amante di Teresa poteva dunque non uccidersi? Poteva Ugo non amare Jacopo suicida come suo fratello? Scriveva il Foscolo alla Contessa d'Albany:

L'Isabellina (*Roncioni*) mi ha suggerito il mio *Ortis* che io amo ed amerò sempre, perchè mi serberà per gli anni che ancora mi restano un monumento della mia gioventù, quando io avevo la ragione meno assennata e il cuore migliore; migliore d'assai, perchè era più caldo e meno ritirato in sè stesso.

E nel 1808 scrivendo al Bertholdy, per una versione che del romanzo doveva farsi in tedesco, ripeteva di non voler nulla mutare in quel *monumento della sua gioventù*, nemmeno per le riflessioni intorno al suicidio. Si pentiva però di aver con esso *irritato* le *passioni* e *svelata inumanamente ai mortali l'inutilità della lor vita:* avrebbe desiderato non fosse letto che da persone provette.

Invece poco gli assennati lo amano, ed è sempre in compagnia de' giovani e delle fanciulle. E perchè aggiungere esca al fuoco delle passioni? perchè insegnare ad esse a lamentarsi anzi tempo, e temere di una vita di cui vedono appena il mattino, lusingato dai ridenti auguri dell'avvenire?

Oh dignitosa coscienza! Ad altre immoralità un dì saranno allettati i giovani da romanzieri privi d'ogni rimorso!

Delphine. Corinne. René.

Nello stesso anno che si pubblicavano a Milano le definitive *Ultime lettere* dell'Ortis, a Parigi uscivano *Delphine* della baronessa di Staël e *René* del Visconte di Chateaubriand.

Renato è una vittima del male del secolo, e Delfina una vittima della società: l'idealizzazione del visconte s'accorda alla protesta sociale della baronessa, alla rivendicazione della donna, per cui la vita senza amore è morte, e per cui l'amore e la felicità d'un perfetto connubio sono spirituale elevazione a Dio. La Staël, la grande nemica di Napoleone e gran maestra del Romanticismo in Francia, sottopose al suo primo romanzo (svolto per lettere) l'età storica rivoluzionaria, e benchè vi ritraesse sè medesima, anzi per questo, idealizzò la « situazione » e fece lirico il sentimento.

E *Corinna*, che muore in Italia quando l'amato per necessità di vita pratica l'abbandona e sposa un'altra, la Corinna che idealizza la Staël già donna provetta e donna di « genio », è protagonista a un romanzo non meno personale e non meno lirico di *Delphine* e di *René*. Ma in tutte queste confessioni l'individualismo sentimentale che progresso d'analisi ha già fatto

in confronto alle *Confessioni* del Rousseau e alla *Nouvelle Héloïse!* L'analisi psicologica progredisce ancora dall'*Oberman* (1804) del Sénancour all'*Adolphe* (1814) del Constant. Nel soliloquio dell'*Oberman* prorompon l'ironia e s'abbattono la tristezza e la disperazione e la violenza d'un'anima ribelle, sorella all'*Ortis*: nell'*Adolphe* l'amore volontariamente perduto, dolorosamente respinto, cede a una più umile e men poetica realtà drammatica, a un'osservazione interiore più viva e profonda. La via del romanzo psicologico è aperta alla Sand e al Balzac; insieme con il Constant già procede per essa lo Stendhal.

Oberman e Adolphe.

II. — Il romanzo nei primi venticinque anni del sec XIX.

Sia osservazione interiore per il romanzo psicologico, o sia osservazione esteriore per il romanzo di costumi, l'osservazione del vero è fondamento al romanzo come a tutta l'arte; e i grandi romanzieri romantici seppero assorgere all'idealità e render lirica la passione senza perciò abbandonare il vero o la realtà che maledicevano. Ma contemporaneamente a loro, e come sempre, operarono romanzieri per cui l'arte non potè essere che artifizio e mestiere; in cui l'ideale fu illusione grigia e nebbiosa, il « pathos » dei tempi fu spasimo fittizio e alla moda e la realtà fu la storia fantasticata con intreccio d'avventure e fatti inverosimili. Costoro proseguono la generazione, anzi la degenerazione del romanzo idealista fantastico, sviluppandone i caratteri che già il settecento aveva sviluppati dal seicento e che, con adattamento moderno, anche oggi soddisfano al gusto dei lettori più ingenui o meno colti e meno savi, o più stranamente fantasiosi. Ma s'intende che anche questa produzione inferiore o infima risponde in qualche modo alla vita dei tempi che la coltivano e che le concedono non di rado fortuna più grande dell'arte vera e vitale; nè, d'altra parte, la cattiva arte e la buona hanno limiti di così precisa separazione che fra l'una e l'altra non avvenga uno scambio di qualche bene e di qualche male.

Letture di Napoleone

Nemmeno i romanzi che Napoleone amava furono inutili all'evoluzione del romanzo! Napoleone il Grande non era nè ingenuo nè ignorante neppure a legger romanzi, ma le ragioni del suo odio per madame di Staël eran le stesse che gli acuivano l'antipatia del Chateaubriand; ed era naturale gli piacessero le narrazioni che lo sottraevano alle cure della vita reale, che

idealmente rendevan qualche cosa di lui negli eroi vittoriosi di sovrumane difficoltà, come era anche naturale che *Atala* e *Renè* gli fossero cordialmente antipatici. La malinconia del Visconte sapeva di ribellione, e da quelle opere seducenti come romanzi e luminose al pari di poemi l' « io » di Chateaubriand rappresentava l' « io » di una gioventù piena di passione tempestosa, avida dell'ignoto, smaniosa d'avvenire. Meglio i fantasmi di madame Cottin e di madame di Genlis! Questi non toccavano la possanza imperiale, e i cortigiani si beavano a vederli passare nell'aria torbida; le dame si esaltavano per quegli eroi fantastici e frenetici che avevan la febbre nel sangue ma una febbre innocua, fomentata dagli eccessi del sentimentalismo sino a parossismi tremendi, sì, ma senza conseguenze politiche! Meglio della passione meditativa e lirica, tornavan quelle avventure strepitose, quei rapimenti notturni, quei riconoscimenti ed incontri inattesi, quei bei colpi cavallereschi.

Roba vecchia? Sempre nuova! Per di più, rammodernavano la materia convenzionale la tintura pastorale e campestre stemperata ad imitazione del Rousseau e del Saint-Pierre, e le vernici inglesi e tedesche: vernici scure. Poichè la terrifica Anna Radcliffe (1764-1823) imperò su di una moltitudine di lettori in tutta Europa con dominio di cose straordinarie e misteriose, che alla fine dei racconti avevan poi spiegazione razionale. E qual più, quale meno, imitaron lei, pur sempre sentimentali, troppe altre signore imitatrici contemporaneamente della Cottin e della Genlis: M^{e}. de Montelieu, M^{e}. de Krudner, M.^{e} de Souza e M.^{e} de Rémusat, e la viennese Carolina Pichler celebrata, meglio che per l'*Agatocle*, per *Edoardo* e *Malvina*. Superarono tutte queste donne i fratelli Bucray Duminil: gli autori, per non dir altro di *Victor ou l'enfant de la forêt*, di *Alexis ou la maisonnette dans les bois*, di *Emma ou l'enfant de malheur*, e di quella *Celine ou le fils du mistère* che andò venduta a 100.000 copie!

L'impero politico naturalmente trasferì in Italia la moda di questi e consimili romanzatori e romanzatrici.

Dal campo di Marengo e da Luneville molto vapor roseo era sorto per le speranze del secolo XIX. Il sole Napoleonico pareva gloria nostra, e nel duomo milanese frenetici applausi salutavano l'imperatore che s'imponeva la corona offerta a lui, re di Italia, dalla Repubblica.

Ma il bello italo regno ebbe invece un vicerè; e i con-

giunti alla gloria di Francia fecero riverberare il fasto imperiale, seguito alle stupende opere pacifiche del primo console, in quelle corti e in quelle ville dove non molti anni innanzi si erano travestite e svestite tante Filli e tante Cloe.

Mesdames Cottin e Genlis.

Jacopo Ortis fremeva: ma l'amante di Ugo Foscolo era l'Antonietta Fagnani; e anche più dell'ibrido linguaggio scritto e parlato dalle Fagnani, piaceva il francese della Baciocchi e di Paolina Borghese. I romanzi di M.e Cottin e di M.e Genlis sembravano più belli che quelli dell'Abate Chiari, a chi li ricordava: e nei salotti italici e nelle alcove milanesi, o di Lucca, di Massa, di Parma, di Napoli, si leggevano e gustavano come a Parigi *Gli esiliati in Siberia*, *Malekadel e Matilde o i crociati in Palestina*, *Torquato Tasso*, *Chiara d'Alba*, *Amalia Mansfield*, *Petrarca e Laura*, *I cavalieri del Cigno*, *Adele e Teodoro*, non che *La duchessa di La Vallière* e *Madame di Maintenon*. Bella fama accompagnava anche il nome del francese G. Regnault de Warin per romanzi di consimile modo fra sentimentale e storico: *Romeo e Giulietta* (di cui una traduzione è del 1812), *La caverna degli Strozzi*, che ebbe più ristampe fino all'ultima del 1861 e *Il cimitero della Maddalena*. Questo ultimo fu più celebre ed è più notevole perchè l'autore, immaginandosi informato da un fedele di Luigi XVI, narrava della rivoluzione con la fine del Re e di Maria Antonietta in « dodici notti » che fan pensare al Verri.

La Radcliffe.

Intanto, o poco di poi, *La foresta ossia l'Abbazia di Santa Chiara*, *I misteri di Udolfo*, *L'italiano ossia il confessionale dei penitenti neri*, *Giulia ossia i sotterranei del castello di Mazzini* diffondevano da noi le celebrità delle Radcliffe in versioni non tutte atroci: ne fece alcuna il letterato De Coureil.

Incertezze, confusione, malgusto crebbero quando fu confermato in Francia il « cosmopolitismo » letterario. Era un fenomeno, anche questo, necessario, succeduto alla mescolanza d'ogni gente e d'ogni razza durante vent'anni di guerre in tutta Europa e affrettato dalle emigrazioni e dagli esili insieme con lo studio delle lingue e delle letterature straniere.

A rendere accette in Italia le così dette « opere di sentimento » valsero particolarmente le condizioni del paese, dopo il '15.

Cadute le speranze, delusi i voti d'una patria italiana, il dolore in Italia divenne cronico.

Oh che tristezza di documento storico posson dare anche i vecchi cataloghi!

Lasciano un senso di cose antiche, sgualcite, dimenticate, morte in fondo a un cassetto: di ventagli o guanti o fiori o nastri che furon freddi testimoni a un gran dolore segreto sotto apparenze di « Amenità »!

Lagrime e sangue.

Passa sott'occhio — con le traduzioni della *Nuova Eloisa*, del *Werther*, del *Meister* (1810) — *Teodoro, ossia la forza dell'amor patrio* (1803), forse derivazione dell' *Ortis* perchè Teodoro è anch'egli un giovane che si uccide non volendo sopravvivere alla patria tradita: e ripassano i famosi *Deux amants de Lyon* del signor Lèonard, che nel titolo italiano *Amori di Teresa di S. Clair e di Gius. Gianfaldoni* ebbero dopo la prima del 1798 tre ristampe solo nel 1810. Quante lacrime! Lo dica la vignetta che si trova nell'ottava edizione del 1851: salici piangenti e un sepolcro; l'eroe dalle lunghe chiome e dal pizzo al mento suona la lira avanti d'andare ad ammazzarsi in chiesa, su l'altare, con l'amata; e tre assassinii commessi per equivoco e per vendetta; e uno o più morti di crepacuore!

Si trarrebbe un sospiro a veder le *Lettere di Giulia Willet* (1818) della marchesa Orintia Romagnoli Sacrati, per le quali il Pellico scriveva nel *Conciliatore:* « La nostra letteratura guadagna un genere che non possedeva e gli scrittori di genio possono impadronirsene e nobilitarlo, adoperando tutte le seduzioni di cui è capace in favore della virtù ». Non più dunque « i sogni e le ipocrite virtù » già biasimate dal Foscolo? Ecco infatti le savie *Lettere di un' Italiana* (1825) della baronessa Carolina Decio Cosenza napoletana. Ma con l'*Atala* e il *Renato* ecco che anche ricorrono *Gervasio* e *Zeffirina* (1812), *Giannina o la cuciniera delle Alpi* del Leonardi (1817): *Le avventure di Addulio e Rosella* di Orsola Gozzi (1818): e traduzioni e ristampe di romanzi tedeschi e francesi: *Matilde o la foresta perigliosa* (1820); *Gli esiliati in Siberia* della Cottin (1823); *L'orfanella inglese* di Carlotta Sanmer (1824): *Le avventure di Calandro e Faustina* (1825); fin *L'amore di Cangade sultana di Persia* (1819), ultima provenienza dei Sette Savi.

Nessuna novità? Ma sì: e italiana: l'incesto alleato al suicidio e al rimpianto della semplicità campestre e dell'innocenza perduta! Rousseau, Goethe e Chateaubriand alleati nei romanzi del Bertolotti e del Sacchi.

D. Bertolotti 1784-1860 e D. Sacchi 1796-1846.

Davide Bertolotti torinese, lirico cantore dei fasti or napoleonici or austriaci or sabaudi, scrittore tragico epico e storico, critico e compilatore del *Raccoglitore* ed autore di acci-

diosi epigrammi contro il Manzoni; e Defendente Sacchi pavese, buon patriotta, amico al Fauriel, ammiratore sincero del Manzoni e confortatore del Romagnoli, pubblicarono nello stesso anno 1822 due romanzetti che riflettevano con la stessa enfasi il « pathos » del *Renato* nel tema del suicidio. Nell' *Oriele* de Sacchi due innamorati credono di essere sorella e fratello e non sono; l'una muore consunta, l'altro si annega nell'*Isoletta dei Cipressi*. Il Bertolotti narra alle *incaute fanciulle* di Enrico che, in barca sul lago di Pusiano, mormora a Clotilde:

Non vedi tu come bella è la notte e come scintillano gli astri e come maestoso sul perlato cocchio scorre la luna? Non senti come carico di profumi voluttuosi spira il venticello? Non odi il cantor della notte sciogliere dilettose note!

Poi, durante il silenzio, *formidabile come la colpa*, nel silenzio, indizio della tempesta, Clotilde... Ah sciagurata! Non sai che Eugenio è tuo fratello! Neanche lui lo sa: perchè di ritorno di Francia ha cercato invano, di qua e di là, sua madre passata a seconde nozze, nè prevede che Clotilde sia appunto figlia della sua propria madre! E perciò, necessariamente, Clotilde si annega nel lago, e come per le eroine dei romanzi greci, alla tomba di lei nell'*Isola dei Cipressi* si legge un'epigrafe dolente: *Alla donna più infelice, alla donna più meritevole d'essere felice.*

Fu, per questi due romanzetti, una nuova fioritura d'opere sentimentali. Il Bertolotti e il Sacchi ebbero imitatori.

Nella *Tomba d'Amore* ossia nei *Due Romiti*, ossia fratello e sorella inconsapevoli e in abito da monaci, Francesco Regli (1824) invitava gli amici a *versare su due infelici una simpatica lagrima*, e si valeva dell'incesto ad argomento di suicidio e di morale:

Deh, getta, gioventù inesperta, getta sopra di loro immobile uno sguardo! trema dell'onor tuo e innalzati su la loro fralezza un esempio di apprezzabil lezione!

Contemporaneamente, all' *Oriele* il Sacchi faceva seguir la *Pianta dei sospiri* con azione al tempo della calata napoleonica. Vedete anche questa vignetta. C'è un'urna e angeletti lacrimanti e cipressi; c'è una capanna e ci son pecorelle ed un porco: e c'è un vecchio che si appoggia ad un lungo bastone. Egli vi farà piangere con la sventura degli amanti del colle. *Ah sventura! sventura!.. Nefando lutto!*

E il Bertolotti, « il romanziere dipintor delle belle » e dalle

belle studiato a mente, prosegui con l'*Amore infelice di Adelaide e Camillo*: *Amori e sepolcri*: *Il sasso rancio*; *Il ritorno dalla Russia*. In quest' ultimo, ristampato fin nel 1885 a Milano!, un altro Enrico, ferito e creduto morto alla battaglia di Lutzen, si ammazza di ritorno in patria perchè la sua bella è già sposa. Il Bertolotti si accosta già al visconte *D'Arlincourt* (1789-1856), il più romantico seguace dello Scott, e anche per cotesto tramite del romanzo lirico passionale penetra la storia nel romanzo, come già cinque e sette anni avanti i *Promessi sposi* penetrava nelle novelle liriche e nelle ottave del Grossi e del Sestini.

Intenzione del Leopardi.

Senza dubbio allora il Berchet faceva meglio a tradurre il *Curato di Wakelfield*, per convincere all' utilità morale dei romanzi. Ma fu gran sventura che quindici anni dopo l'*Oberman* del Sénancour non avessimo il romanzo « personale » anche in Italia. Concepito dal Leopardi, che molto aveva ammirato Werther e Ortis, sarebbe stato un romanzo veramente, profondamente e modernamente psicologico; esteso per di più al di là di un solo episodio di vita quale era stato fino allora: avrebbe avuto *poche avventure estrinseche, e queste delle più ordinarie;* ma avrebbe riferite *le vicende interne di un animo nato nobile e tenero, dal tempo delle sue prime ricordanze fino alla morte.*

Del capolavoro che non avemmo nel romanzo psicologico leopardiano ci compensarono i *Canti* leopardiani. Poi già due anni avanti quell'idea del Leopardi eran stati pubblicati i *Promessi Sposi.*

CAPITOLO SECONDO

Walter Scott; i precursori del Manzoni e i concorrenti.

(1814-1827).

IL ROMANTICISMO E LA STORIA.

I. Walter Scott. — Furori scottiani. — Influenza dello Scott nel romanzo moderno. — Scalvini, Taine e Cantù. — D'Ovidio, Rovani e Carducci.

II. Lo Scott e il D'Arlincourt in Italia. — Traduttori; musici e coreografi. — Tentazioni e tentativi. — Casuali e curiosi riscontri fra la *Sibilla Odaleta* (1827), *Il Castello di Trezzo* (1827), il *Cabrino Fondulo* (1827) e i *Promessi Sposi* (1827). — Il tipo di don Abbondio. — Elementi di prammatica scottiana. — Il sentimento patriottico dei primi concorrenti nel romanzo storico.

L'età che corse fra il 1815 e il 1848 comprese, dopo il '15, una sosta dolorosa come la ruina dopo la tempesta, e, avanzando il '48, una preparazione fervida come la speranza rinnovata.

Tra questi estremi e in quelle azioni e reazioni, gli animi furono dibattuti tra lo scetticismo e la fede, tra il misticismo e la carità di patria; il pessimismo stesso divenne attivo e fecondo: e il Romanticismo con le sue tisi, i suicidi e i furori insensati, consigliò e preparò amore alla libertà. A strumento di rinnovazione sociale molto giovò, in Italia, il romanzo; che ebbe due forme o due scopi: il romanzo storico con carattere politico, per esortare alla redenzione della patria e al risorgimento civile; e il romanzo che per migliorare i costumi e la condizione degli umili, assunse il carattere sociale morale: il primo ebbe inspirazione e argomento dal passato; il secondo, dal presente, e quello prevenne questo, giacchè più urgeva uscire di schiavitù; ma dopo una diecina di anni, cioè poco oltre il '30, procedettero insieme.

Il romanzo storico venne a noi da una nazione libera e in gran progresso civile e politico; e il perchè della sua buona sorte fu appunto nell'influenza del Romanticismo.

Infatti i Romantici amarono la storia per due ragioni. Vent'anni di rivoluzione e di guerre, agitando e rimescolando tutte le genti d'Europa, favorirono il fenomeno del « cosmopolitismo »: e, cosmopoliti, i Romantici furono indotti a conoscere tutte le nazionalità nei loro luoghi diversi e nelle diverse età, e a studiare quel che si disse « color locale ». D'altra parte, per individualismo i Romantici furono indotti a ricercare, nei popoli come negli individui, le differenze, i caratteri, gli effetti diversi delle diverse condizioni di tempi e luoghi. Ciò i Classicisti avevan noncurato o trascurato; ciò destava il senso della storia e ne ridestava l'amore.

Ma individualisti quali erano, i Romantici stentarono a non interpretare anche la storia con intelligenza troppo soggettiva: l'amarono tuttavia abbandonandosi alla lor propria sensibilità e immaginazione; si dilettarono a un accordo del sentimento e della fantasia con la realtà più caratteristica dei fatti storici.

E tre poeti di fama universale: il Goethe, prima, il Byron e il Chateaubriand, in Germania, in Inghilterra, in Francia, in tutta Europa avevano preparato essi a Walter Scott l'attesa e l'avvento glorioso.

I. — Walter Scott.

Il romanzo inglese.

Non si può discorrere del romanzo in Italia e in Francia quale fu nella prima metà del secolo XIX senza rifarsi allo Scott e risalire al 1814, quando lo Scozzese imprese la serie *The Waverley Novels,* che diè principio al romanzo moderno anche in Inghilterra. Poco oltre la metà del secolo XVIII il romanzo inglese, discepolo prima ed emulo tosto del romanzo francese, era divenuto (e abbiamo detto come) romanzo nazionale, con caratteri più manifestamente nazionali nel celebre *Vicario di Wakefield* del Goldsmith (1766). Dopo, eran corsi quasi cinquant'anni di elaborazione e di preparazione, con cinque o sei varietà romanzesche, caduche per contrasti di realismo e d'idealismo: romanzi evangelici, pedagogici, sociali, rivoluzionari, satirici; tra le quali forme furon più notevoli, le due, ch'ebbe pure la Francia, del romanzo sentimentale e del romanzo storico fantastico. In Inghilterra quest'ultimo fu detto

« gotico » e lo coltivarono scrittori di mente più capace che le romanzatrici francesi; sicchè essi, il Walpole e la Radcliffe, piuttosto che ricevere, diedero materia ed esempi a coltivatori francesi e tedeschi.

Ma se fra tutte le sorta romanzesche i romanzi « gotici » più contribuirono alla stessa evoluzione dello Scott, bisogna anche ricercare, fuori e al di là di quelli, altri elementi, altre cause e motivi all'arte scottiana.

Prima di tutto non dimentichiamoci che lo Scott fu uomo d'ingegno. Poeta, aveva sperato emulare il Byron. Poi l'indole del suo ingegno e la stessa indole della sua gente lo predisponevano all'arte sana per cui l'immaginazione non si scompagna, o non si dovrebbe scompagnare mai, dalla riflessione.

Per di più, fin da fanciullo lo Scott aveva appreso le « ballate » e i canti tradizionali dell'epopea e della storia patria, che la prima fantasia gli ripeteva in cospetto ai castelli e ai ruderi; e quelle memorie leggendarie rilesse da giovane quando, con grande avidità e gran memoria, s'immerse nelle raccolte storiche nazionali del Percy, in tutta la storia e nel passato.

E chi può misurare quanta efficacia per la concezione del romanzo storico avesse il *Goetz di Berlichingen*, il dramma storico del Goethe dallo Scott tradotto in gioventù?

Quanto poterono nella sua mente l'ammirazione e lo studio dei *Martyrs* (1802), di Chateaubriand, in cui il « color locale » ebbe tanta vivezza e attraenza poetica?

Il che non basta però a dimostrar l'evoluzione del romanzo dalla Radcliffe al *Waverley* e la ragione della influenza scottiana in tutte le letterature europee. Quale fu in sè stessa l'arte dello Scozzese? che giudizio ne danno i posteri?

I meriti dello Scott

I meriti di Walter Scott furono questi. Il sentimento della storia lo condusse ad usar la storia con importanza maggiore e nuova. Nel romanzo storico eroico o galante o d'avventura sappiamo a che la storia era stata ridotta: pretesto all'azione, o semplice sfondo alla finzione; campo inerte alla favola amorosa, nel quale il romanzo aveva avuto soltanto sviluppo o punto d'appoggio. Lo Scott invece vivificò anche la storia, la trasse innanzi, a pari della favola romanzesca, e del campo all'azione egli fece una rappresentazione ampia, complessa, viva, a cui la favola si svolgesse partecipe. Una volta predominava l'*interesse* romanzesco; ora, nello Scott, l'*interesse* storico e

il romanzesco s'avvicendavano e congiungevano ad un solo effetto. Così pure, mentre attendeva ai sentimenti e alle passioni del tutto individuali, particolari a questo o a quel personaggio della favola, lo Scott attendeva a rappresentare passioni e sentimenti al di là di quelli: in un ambito più vasto. All'azione romanzesca prepose e interpose guerre nazionali: contrappose la vita privata alla pubblica. Più: egli osservò la vita umile per ritrarla con la stessa cura della vita media e nobile. Il Le Sage, il Cervantes l'avevano preceduto in questo, ma in modo occasionale o indiretto: e il romanzo veramente « sociale » cominciò da lui, dallo Scott. Insistiamo in tale osservazione non solo per rammentarcene al capitolo dei *Promessi Sposi*. Nella prefazione dell'*Antiquario* lo Scott diceva di voler « illustrare i costumi della Scozia a tre differenti periodi »: in *Waverley* « l'età dei nostri padri »; in *Guy Mannering*, « quella della nostra propria gioventù »: nell'*Antiquario*, « gli ultimi dieci anni del XVII secolo »; e assegnava alle « classi ultime » non pochi personaggi principali: e dava buon luogo anche « alla gente di contado, con cui aveva avuto dimestichezza nella terra nativa » e di cui gli piaceva « l'efficace vigoroso linguaggio nelle veementi passioni ».

Indagò inoltre la vita intima dei grandi personaggi storici, che prima di lui si solevan ritrarre solo nell'aspetto storico più appariscente. Con il colore e le attitudini convenienti alle loro azioni storiche — sebbene con psicologia non profonda — e senza venir meno ai ritratti tradizionali, egli espose l'animo interiore e la vita privata di Luigi XI, di Maria Stuarda e di tant'altra gente sovrana. Ancora, nuove vicende ebbero nell'arte sua il comico e il tragico: e l'elemento tragico temprò a una robustezza insolita nel molle romanticismo.

Infine, erudito e antiquario, egli si studiò di render bene il « color locale », e, che che si dica oggi, in questa parte sembrò ai contemporanei stupendo e insuperabile.

Quanto poi alla forma esterna e alla tecnica, non dimentichiamoci che al prevalente romanzo personale, in prima persona, seguì per lui il romanzo drammatico con i personaggi in azione estranea all'autore. Oh non si creda che l'autore sparisse del tutto! Dell'assoluta « obiettività » nella rappresentazione romanzesca doveva menar gran vanto mezzo secolo dopo la scuola naturalista; ma è strano che lo Zola non serbasse gratitudine allo Scott almeno per quella « obiettività » relativa!

« noi » del narratore, apparendo qua e là, si ritraeva tosto in disparte: quindi era concesso maggior sviluppo, e più naturale, al dialogo; e il discorso diretto acquistava una maggior vivacità e colorito e forza di personificazione.

Nè fu poca l'arte dello Scott a distribuir la materia attiva e drammatica in parti o scene che venissero svolgendosi come di per sè stesse, naturalmente. Fu questo anzi il modo più efficace dell'arte sua, che ereditarono da lui i maestri del romanzo realista e naturalista. Nè minore fu l'arte di lui nel disegnare e dipingere il paesaggio: elemento non abbastanza curato prima di lui, eppure necessario alla verità rappresentativa e contorno necessario alla realtà della storia.

Di tanti pregi intrinsici e formali è facile comprendere il vantaggio nell'evoluzione del romanzo.

Influenza dello Scott in Francia.

Per i pregi che i contemporanei ci videro, e forse anche per non pochi difetti, l'opera dello Scott passò d'Inghilterra in Francia ammirata sino al fanatismo, sino alla frenesia. Parigi ne consumò 400.000 volumi; fece la moda della mobilia « alla Walter »; pittori e scultori moltiplicarono ritratti e busti di Walter; lo decantarono i poeti; e musicisti vi musicaron *l'Ivanhoe*. Caro alla dama come alla sartina, a Parigi lo Scott ebbe anche gli omaggi di Victor Hugo mentre in nome dei romanzieri francesi, che quello straniero, ahimè, soppiantava, protestava invano la povera mad. di Genlis. Il Romanticismo all'arte dello Scozzese si rinfrancava tutto: si rinfrescava a quell'aere nuovo. Si contarono in Francia più di duecento imitatori scottiani, per i quali il maggior vanto era imporre ad ogni capitolo tre o quattro citazioni epigrafiche in lingue diverse; magari in cinese, diceva Teofilo Gautier. Ma discepoli dello Scott furono anche il De Vigny, il Mérimée, l'Hugo, il Dumas. Lo storico Sismondi, dalla Svizzera, indietreggiava all'anno 492 per trovar un romanzo nella storia di *Giulia Severa*; e il Vitet con gran fortuna offriva i primi esempi di *Scènes historiques*, ossia di romanzi divisi in scene drammatiche. Ed ecco il Balzac, di cui *Les Chouans* (1827-29), *ou la Bretagne en* 1799, fu un romanzo d'imitazione scottiana; ecco Giorgio Sand che, come il Balzac riceveva dallo Scott l'idea del romanzo storico nazionale, dallo Scott riceveva l'idea del romanzo provinciale. Però in Francia il periodo più glorioso dello Scozzese non durò che dal 1820 al 1830. Poco dopo il '30, il romanzo storico francese degenerava nelle invenzioni fosche e violenti e nelle fantasie

torbide e melodrammatiche dei Lacroix, Roger de Beauvois, Sue e Soulié.

Giudizi italiani.

In Italia, i *Promessi Sposi* uscivano al mondo nel 1827. Manco a dirlo, l'esempio del Manzoni doveva in Italia non solo confortare lungamente la passione del romanzo storico e rinvigorire il genere, come nessuno dopo il Boccaccio aveva saputo fare, ma anche svelar prima che altrove i maggiori difetti dello Scott. Per inevitabile conseguenza del confronto, lo Scott resterebbe inferiore all'autore dei *Promessi Sposi*.

Già nel 1829 quell'acutissimo ingegno dello Scalvini rimprovera allo Scozzese di non creare caratteri nè suscitare passioni a fine di fermar gli animi in qualche grande persuasione...

« La lode principale dello Scott è una certa qual freschezza; una gioventù d'immaginazione e d'affetti... Ma i fatti son da lui troppo sovente rappresentati sotto un aspetto piuttosto meraviglioso che vero, fantastico anzichè ideale; oltre di che, egli pone troppo sè stesso in altrui, la sua ironia, quella *toyresca* derisione.... dei nostri affetti e delle nostre azioni... ».

Ebbene, trentaquattr'anni dopo, il Taine, nella Storia della Letteratura inglese, scriveva intorno allo Scott: « Toutes ses peintures d'un passé lointain sont fausses. Les costumes, les paysages, le dehors sont seuls exacts; action, discours, sentiments, tout le rest est civilisé, embelli, arrangé à la moderne... D'ailleurs, il n'a ni le talent ni le loisir de pénétrer jusqu'au fond des personages ».

Oggi si dice che il Taine esagerò. Ad ogni modo, il suo giudizio difende da taccia di manzonismo il Cantù, che prima del Taine disse quello dello Scott un « talento affatto esteriore »; non « crear tipi, e l'uomo starvi (*ne' suoi romanzi*) come la macchietta in un paesaggio ». Ugualmente, il giudizio del Taine difende altri più recenti ammiratori del Manzoni. Per il D'Ovidio, lo Scott troppo concesse al caso e agli incontri fortuiti dei personaggi; abbondò in discussioni e discorsi inutili; cadde in sproporzioni nell'entità dei fatti raccontati e nella durata dell'azione; indugiò in piccole cose e affastellò cose grandi; non evitò inverosimiglianze; e sopratutto, mancò d'osservazione profonda; narrò per narrare senza nessuna alta intenzione morale; e per guadagnar molto e presto, fece commercio di volumi e d'arte.

Il D'Ovidio poi, notando che lo Scott « per molti rispetti » rassomigliava « ai poeti cavallereschi », ci obbliga a ricordare

una questione tutt'altro che oziosa per la storia del romanzo in Italia.

Battaglia Carducciana.

Chi ha letto le *Battaglie* del Carducci, non ignora che colpi ebbe il Rovani per aver tentato di sottrarre il Manzoni dall'influenza dello Scott e riconnettere il romanzo storico al nostro poema cavalleresco e al romanzo eroico del seicento. Tra i due litiganti il terzo gode: e quei poveri romanzieri secentisti usciron dalla polemica più malconci, più goffi e buffi che mai!

Ma chi ha avuto la pazienza di seguirci fin qui può conchiudere che il Rovani e il Carducci avevano entrambi ragione e torto: e qui si può aggiungere qualche notizia in proposito. Non è vero, come il Rovani credette, che l'*Orlando* e il *Caloandro* offrissero tutte le sembianze del romanzo scottiano, e non è vero che il *Caloandro* potesse valer da prototipo al romanzo storico; ma neanche è vero, come opinò il Carducci, che il *Caloandro* fosse figlio dell'*Astrea* e della *Citerea* senz'essere congiunto affatto all'*Orlando*, e neanche è vero che l'*Orlando* e il *Caloandro* non esercitassero influenza alcuna nel romanzo dello Scott.

È verissimo che lo Scott « nella vecchia letteratura inglese e francese aveva da leggere cento e cento poemi e romanzi d'avventura prima di arrivare alle tarde imitazioni italiane del quattrocento e ai rifacimenti classici dell'Ariosto »: è verissimo che lo Scott nel *Saggio sul romanzo di cavalleria* trovò pochissima parte per l'Italia; ma è anche verissimo che lo Scott ammirò e studiò l'Ariosto, e mostrò di seguirne arte e artifici nel trattar la sua materia; ed è anche verissimo che dall'*Orlando*, e forse dal *Caloandro*, dai romanzi cavallereschi e dai romanzi eroici galanti, lo Scott desunse certe particolarità all'invenzione romanzesca e molte tinte e imagini e spettacoli cavallereschi ed eroici.

« Ad imitazione dell'Ariosto, ci siamo proposti la norma di non tener sempre dietro alle tracce degli eroi del nostro dramma »: così al capitolo XVI dell'*Ivanhoe*. Il quale *Ivanhoe* e il gran Riccardo, viaggiando incogniti ed erranti cavalieri sul nero cavallo e sotto l'armature in nere gramaglie, hanno la stessa identica apparenza dei Calòandri e dei Polesandri e dei loro colleghi sventurati: come essi assumon finti nomi (Riccardo si chiama il *Cavalier Diseredato*, che sa di seicento); e Riccardo sopravviene a risolvere il torneo e a soccorrer

Ivanhoe pericolante proprio come fanno gli eroi e le viragini del Marini e del La Calprenède: e nei tornei e nei duelli si rinnovan proprio tutti gli incidenti e tutte le schermе dei poemi cavallereschi e dei romanzi eroici. Naturale: perchè cotesti usi e modi eran venuti ai romanzi secentisti dai poemi, e a questi dalla medesima materia feudale a cui lo Scott attingeva, sì, direttamente, ma profittando, quando e come gli conveniva, delle invenzioni, degli espedienti e abbellimenti, degli adattamenti, delle contaminazioni, dell'elaborazione insomma che l'arte dei secoli XVI e XVII aveva compiuta in quella materia medesima.

E dopo tutto ciò è lecito chiedere che cosa la letteratura italiana avanti, insieme e dopo i *Promessi Sposi*, dovette a Walter Scott.

II. — Precursori del Manzoni e concorrenti.

Due anni dopo l'apparizione del *Waverley* e undici anni avanti la pubblicazione dei *Promessi Sposi*, si cominciò a tradurre lo Scott in Francia. Dalla Francia entrò subito in Italia, e s'ebbe traduttore primo o tra i primi Gaetano Barbieri, professore di matematica e melodrammista. Non meno presto la materia scottiana fu usata all'ufficio di dramma per la musica del Rossini (*La donna del lago*), del Pacini (*Ivanhoe*), del Nicolai (*Il Templario*), del Donizetti (*Lucia di Lammermoor*). Lo Scott servì pure a invenzione di balli, e il ballo *Ivanhoe* contese in bellezza col *Solitario* derivato da un romanzo del D'Arlincourt. Furori, insomma, anche in Italia! Tanto che un contemporaneo lasciò scritto:

> Ormai non si legge che il *Solitario*, l'*Ivanhoe*, il *Kenilworth*; non si rappresenta sulle scene che il *Solitario*, l'*Ivanhoe*, il *Kenilworth*; le belle non vestono che i colori *Solitario, Ivanhoe, Kenilworth*; e il torrente minaccia tal piena, che si può credere che d'ora innanzi non si parlerà, non si penserà, non si mangerà, non si dormirà che alla *Solitario*, alla *Ivanhoe*, alla *Kenilworth*.

Prima influenza in Italia.

Che cosa facevano i romanzieri italiani quando si delirava così per lo Scozzese e, con minor ragione, per il francese visconte d'Arlincourt, grande inventore di *sensazioni forti* e d'*agitazioni sentimentali*, e autore, oltrechè del « severo » *Solitario* e del « tetro » *Rinnegato*, delle non meno celebri *Ipsiboe* e *Straniera*? I primi in Italia ad esser tentati al romanzo storico furono: Cesare Balbo, che nel 1816 disegnò

un *Manfredi di Blandrate*, del tempo della Lega Lombarda, e lasciò incompiuto un romanzo storico in forma epistolare: *Lettere di Alfonso d'Este ed Isabella di Savoia*; Giovanni Agrati, che nel 1817 diede in luce una *Storia di Clarice Visconti duchessa di Milano*, fingendo di tradurla da un testo francese del 1681, e Giuseppe Montani che indottovi o dal Leopardi, il quale nel '19 gli scriveva lamentando in Italia la mancanza di libri nazionali, o dalla voce che correva del romanzo a cui attendeva il Manzoni, si diè a comporre un romanzo storico: *Milano, Beccaria, Verri*, manoscritto andato perduto. D'avere imaginato un ciclo di romanzi storici fin dal 1808, sei anni avanti lo Scott, si vantò poi G. Rosini, l'autore della *Monaca di Monza*. Aspettò a vantarsene nel 1830!

Il primo argomento da me scelto per trattarsi era Erasmo . . . La prova . . . trovasi in due lettere del cav. Pindemonte del 23 gen. 1808 e 10 ag. 1809.

Ma perchè non credergli anche senza prova? Troppa differenza passava tra il romanzo storico dello Scott e gli esempi dal Rosini addotti come consiglieri dell'opera sua.

Il romanzo storico, cioè l'esposiziooe di un fatto vero con circostanze verisimili e con abbellimenti di immaginazione, non solo è d'origine italiana, ma forma una delle ricchezze della lingua nostra.

E citava a proposito, cioè a sproposito: l'*Historietta Amorosa tra Lionora de' Bardi e Hippolito Buondelmonti* (1471), che è una novella; I *Reali di Francia; Le avventure di Giulietta e Romeo*, la novella del Da Porto; *Le avventure del Siciliano*, il romanzo di Bosone; e novelle del Boccaccio e di Ser Giovanni Fiorentino!

Con più ragione, se non con perfetta ragione, quando il Manzoni pensava ai *Promessi Sposi* disse la *Biblioteca Italiana*, periodico dei classicisti:

La sola notizia che l'autore dell'*Adelchi* e degli *Inni Sacri* scriveva un romanzo, nobilitò la carriera e trasse alcuni chiari intelletti ad entrarvi.

D'essere chiaro intelletto non dubitò certo Davide Bertolotti, quello dell'*Isoletta de' Cipressi*; il quale credè nobilitare il Visconte d'Arlincourt traducendolo fin dal '21 e imitandolo; e attingendo al Muratori e al Sigonio volle esser dei primi a imitare lo Scott narrando con lirico stile la *Calata degli Ungheri in Italia nel novecento* (37 capitoli, tutti con soli versi della *Gerusalemme* per epigrafe; stampato prima nel *Ricoglitore*,

e. a Milano, nel 1823 e 1830). Ma il Bertolotti romanziere e poeta meritò forse glorie più nuove quale autore d'un *Viaggio in Liguria* e di altre « peregrinazioni », celebrate allora come oggi i viaggi del De Amicis, sì che gli meritarono il nome di « peregrinante sentimentale ». Per chiaro ingegno fu meglio lodata la contessa Diodata Saluzzo, la quale tuttavia non s'attentò al di là del breve racconto storico: *Il Castello di Binasco* (Firenze, 1823). E se tra i precursori del Manzoni nè l'Agrati, nè il Bertolotti meritano più d'un accenno fuggevole, perchè ai loro tentativi mancò fin l'indizio d'una sufficiente disciplina scottiana, non indugeremo neanche intorno a quello fra i concorrenti col Manzoni che dovè illudersi di dar primo il vero modello di romanzo storico in Italia. Fu il Sacchi autore dell'*Oriele*. Aveva compiuto già nel 1825 *I Lambertazzi e i Geremei*, o le *Fazioni di Bologna nel secolo XIII*, *cronaca di un Trovatore*; e fu colpa della Censura se tal cronaca, adombrata di liberalismo, non uscì a stampa che nel 1830. Essa aveva ai capitoli epigrafi poetiche d'ogni razza, e titoli da far invidia alla Radcliffe: *Le Malie; Lo Spirito Folletto; Il Sotterraneo,* ecc.; e i capitoli eran divisi in tanti membretti arieggianti le lasse trovadoriche, e ad ogni capitolo l'autore appose note storiche e dichiarative a sostegno della verosomiglianza ma con effetto di docce fredde per chi aveva palpitato all'udire il Geremeo dolente.

Ah perchè, Imelda, sì fiera? In che mi hai reo, che ritorci da me gli occhi e sì mi sfuggi? Tu pure mi abbandoni, tu pure? . . . .

Carlo Varese 1793-1866.

Non meno del Bertolotti il Sacchi ebbe a consolarsi in più nuova gloria con un libro per le signore: *I trovatori e le galanterie nel Medioevo.* Finchè nello stesso anno natale dei *Promessi Sposi* (1827) vennero in luce *La Sibilla Odaleta, Il Castello di Trezzo* e il *Cabrino Fondulo.* Compose l'*Odaleta* Carlo Varese di Tortona, medico a Voghera. Sapesse o no del Manzoni, del '25 compiè la *Sibilla* e la pubblicò anonima come opera di *un italiano.* Uscì in istampa due o tre mesi dopo i *Promessi Sposi,* ma già prima non pochi la lessero manoscritta; tra cui Paride Zaiotti, che ne scriveva al Salvotti:

Un'altra apparizione s'aspetta con impazienza, ed è un nuovo romanzo italiano intitolato *Sibilla Odaleta* . . . A me fu comunicato il manoscritto . . . , e trovai il libro, sotto alcuni rapporti, superiore a quello del Manzoni: certo che è un romanzo, cosa che non oserei dire degli *Sposi Promessi.* Il difetto suo consiste nello stile, che avrebbe dovuto rifondersi intero.

Meno male! L'azione immaginata da questo concorrente così pericoloso per il Manzoni, cade al tempo della calata di Carlo VIII, con a campo quasi tutta Italia: e argomento romanzesco v'è l'amore di Sibilla e di Annibale Trivulzi, figlio di Ludovico che difese per gli Aragonesi Castel dell'Uovo a Napoli. Sibilla, figlia di un ufficiale albanese fu rapita bambina da un giudeo, il quale vorrebbe venderla al Sultano. La giovane passa per figlia del giudeo, mentre la madre e il fratello la ricercano per tutto. Castel dell'Uovo è espugnato: ma gli Aragonesi riacquistano Napoli: dove il giudeo muore prima di essere impiccato per la gola, e dove i giovani amanti si sposano. La madre di Sibilla sa di magia. Vi son versi ai capitoli e versi intermessi all'azione.

G. B. Bazzoni 1803-1830.

Compose *Il Castello di Trezzo* G. B. Bazzoni magistrato di Novara, che lo pubblicò prima nel *Nuovo Ricoglitore*. In pochi mesi se ne fecero tre edizioni. Argomento romanzesco vi son gli amori del prode cavaliere Palamede con Ginevra figlia di Barnabò Visconti: ed argomento storico n'è la prigionia di Barnabò nel castello di Trezzo, e l'avvelenamento che quivi lo spense nel 1386. Ha versi ai capitoli e una canzonetta a mezzo il racconto, nonchè un ariolo o mago che salva gli innamorati dalle insidie di un nobile masnadiere e che muore mentre cerca un contravveleno per Barnabò.

V. Lancetti 1767-1851.

Il Cabrino Fondulo, apparentemente meno scottiano, potè parere allora una vera storia: potrebbe parere adesso una storia idealizzata. Infatti l'autore di esso, Vincenzo Lancetti cremonese, narrando come il Fondulo da cittadino torbido e da soldato di ventura divenne principe saggio e benefico, introdusse nella storia documentata un solo episodio amoroso d'una donzella insidiata e vendicata. In che era dunque il romanzo? Era una reintegrazione imaginativa della storia stessa, quasi il buon senso italiano cercasse sottrarre il narratore a tutte le imminenti questioni del romanzo storico, o lo esortasse alla storia idealizzata del di poi. Sentite:

> Traendo dai fatti anteriori e dai susseguenti la ragione di quelli *che dovettero naturalmente accadere* . . . , ha l'autore procurato di renderla (la storia) intera, probabile e compiuta; giovandosi anche *d'ogni menoma circostanza* per cavarne abbellimento, diletto ed istruzione . . .

Si vedrà tra poco che questa concezione restrittiva, per dir così, del romanzo scottiano, ha curiosi rapporti con la teoria che indusse il Manzoni ai *Promessi Sposi* e con l'altra che

indusse l'autore dei *Promessi Sposi* a rinnegare il romanzo storico.

Diverse, ma forse più curiose affinità concettuali e psicologiche possiamo avvertire fin d'ora tra gli scottiani Bazzoni e Varese, e il Manzoni. Anche nel *Castello di Trezzo* si tratta d'un matrimonio impedito, eppoi conchiuso: argomento vecchio e sempre nuovo; ma l'eroina, per quanto nobile e sentimentale, è commossa dallo stesso motivo psicologico di Lucia.

Il suo cuore innocente, non agitato che dai dolci moti della pietà e della tenerezza, era straniero a tutti i calcoli di uomini feroci, il cui sommo bene stava nell'imperare e nell'opprimere.

E in Bernabò Visconti, principale attore del romanzo, s'intravvedono le ombre dell'Innominato e della moralità manzoniana. Pensa Bernabò:

Fra il sangue versato e il terrore dei tradimenti non v'è calma, non v'è pace pel cuore . . . I trionfi . . , le feste . . , l'oro profuso non giovano . . . no . . . , a far paga l'inquietudine profonda che agita lo spirito e lo tormenta. . . . *Le ricchezze, i piaceri* non mi sforzarono a mantenere sempre vive atroci guerre, a comandar punizioni ed, ohimè!, a . . . commettere chi sa quanti delitti?

Se non che, ecco l'Innominato lirico:

Io trovai nella selva diletti che non rinvenni poi mai nelle corti. Chi vi dava, o acque, nel vostro solitario corso, un suono soave? Chi porgeva un'armonia al vento che agitava sul mio capo le frondi?

Che differenza!

E la *Sibilla Odaleta*, per quanto troppo ligia allo Scott nell'invenzione e negli stratagemmi romanzeschi, nell'elemento meraviglioso con le botole, i sotterranei e le scene di cimitero alla Shakespeare, e gli incontri sorprendenti; la *Sibilla* aveva desunto dai modelli scottiani una norma di singolare importanza formale. Nel discorso, nel dialogo, il nobile amante è tuttavia lirico, letterario; ma il dialogo della gente bassa è semplice: esclama *diancine*!; ha modi da fra Galdino: *Io non sono che un povero mugnaio, vedete.*

Ora quest'adattamento del discorso all'indole e alla condizione umile dei personaggi, che lo Scott insegnò, sarebbe bene ricordarlo a proposito della rivoluzione stilistica del Manzoni. Poi *La Sibilla* conduce a lieto fine, con un matrimonio già contrastato da perfidia, e lascia a Dio il compito del castigo; proprio come la storia di Renzo e Lucia! Ancora, nella *Sibilla* coetanea ai *Promessi Sposi* un medico era raffigurato così:

Macchiette donabbondiane.

Egli si trovò nel gran mondo come un pezzo di sughero nell'oceano, che è quanto dire, senza altra qualità che quella di secondare in tutto, e nei più piccoli impulsi, i capricci dell'onde e del vento. Ciò tutt'al più poteva fruttargli di stare a fior d'acqua; ma sbattuto sempre in mille modi, e vicino sempre ad essere ingoiato, massime in que' tempi di continua tempesta.

Don Abbondio? Che differenza! Ma il tipo di Don Abbondio ha tutta una storia di strani riscontri, e ne diam nota adesso, finchè ci siamo. Sette anni dopo il suo primo romanzo, nei *Visconti e Torriani*, il Varese rifece il pauroso in un pellicciaro di Milano. E Giambattista Bazzoni giurava d'aver concepito prima che apparissero i *Promessi Sposi*, il *Falco della Rupe*, dove aveva azione comica certo dotto uomo in cui qualche linea dell'*antiquario* scottiano e del *Don Ferrante* manzoniano conveniva all'animo di un Don Abbondio autentico.

La consuetudine della tranquillità d'un modo costante di vita, lungi dalle brighe armigere e dai pericoli, gli facea rinvenire fastidiosissimo quel vedersi sempre circondato da uomini che ponevano ogni loro studio nelle guerre e nei rischi, con cui non poteva mai proporre una tesi filosofica o dispiegare la scienza blasonica che dispiegava in esimio grado.

Che più? Il Bazzoni introduceva al *Falco delle rupe* con un dialogo tra galante e faceto in azione contemporanea; e in questo dialogo — scritto dopo la pubblicazione dei *Promessi Sposi* — figurava da pauroso d'ogni cosa e amante del quieto vivere un povero conte, marito a una troppa disinvolta damina.

Il prototipo di tutte queste macchiette era il monaco ortolano nell'*Abate* dello Scott, che cerca accomodarsi al quieto vivere a tempi di terribili alabardieri e di Maria Stuarda; o era nell'abate Bonifacio del *Monastero*, che s'abbatte ai più piccoli urti e trova belle a dirsi ma non a farsi le imprese ardite e perigliose. Ma perchè, fra tanti altri, questi personaggi piacquero da noi fino a tal segno da generare una famiglia? Neppure il Grossi seppe far senza del pedantesco e impacciato e timido conte Del Balzo; nè il d'Azeglio esentò dal *Fieramosca* un medico che era il *più pauroso uomo del mondo;* nè mancò un oste, in un romanzo del Campiglio (1830), il quale *cercava schivare ogni pericolo* »; e chi sa quant'altri paurosi egoisti posson raccogliersi nella storia del romanzo storico!

Il tipo diventò di prammatica. Forse a renderne più gradevole la comicità nella sua origine italiana, e a renderne perfetta la figura nei *Promessi Sposi*, conferì la coscienza popolare che avesse già in sè vivo e presente quel tipo, dopo tante rivoluzioni e dopo tutte le diavolerie napoleoniche? Infatti don

Abbondio parve ad alcuno il simbolo dell'avvilimento in cui erasi ridotto il popolo italiano.

Elementi e tipi dello Scott.

Per sola derivazione e imitazione dello Scott insistettero altri tipi ed altri elementi. Basti accennare al buffone malizioso in apparenza di scemo, che entra per la prima volta nel *Waverley* e divien Vamba nell'*Ivanhoe*; basti accennare agli indovini, alle fattucchiere profetesse dementi o invasate; agli spettacoli di fuoco e di sangue; alle giovani che medicano con balsami miracolosi e perciò sono accusate di stregheria; agli ebrei vili ed esosi; alle notti tempestose e agli smarrimenti nei boschi; alle vicende di duelli e tornei con l'improvviso cavaliere in veste nera e irriconoscibile; ai matrimoni contrastati e agli amori impediti da un fidanzato brutale; ai cantori e alle canzoni, siano di montanari, di cavalieri o scudieri, o di giullari. Infine è considerevole per noi l'elemento storico politico nei primi scottiani, dopo che lo Scott aveva rappresentate le lotte nazionali della sua patria.

Nel 1819 Ugo Foscolo esortava gli Italiani alle storie. Qual popolo, come essi, poteva « mostrare nè più calamità da compiangere, nè più errori da evitare, nè più virtù che facciano rispettare, nè più grandi anime, degne di essere liberate dall'oblivione »?

Ma, aveva pensato il Varese, in che modo per diletto e ammonimento alle gioventù si poteva « passare agevolmente e senza pericolo dalle sbiaditure nauseose degli Arcadi agli studi severi della storia? » « Si richiedeva una letteratura intermedia »: il romanzo storico.

Anche perciò fu dunque bene che lo Scott divenisse popolare in Italia.

Ai giovani, alle donne, ai colti e agli incolti quelle belle fantasie d'un paese lontano e glorioso dovevan sollevar gli animi dalla tristezza presente; agli stessi ignavi e agli scettici apparivan forse tra l'uno e l'altro capitolo dell'*Ivanhoe* le imagini dei martiri dello Spielberg. E in un paese ove i ruderi medioevali, i monumenti della Rinascenza, e le storie del cinquecento restavano a testimonianza dell'antico valore, e le cronache del seicento a testimonianza della corruzione dolorosa; in un paese ove tutti i documenti e tutte le memorie chiamavano patria e libertà, non si poteva innestar la storia al romanzo senza far del romanzo direttamente o indirettamente opera politica.

Il Bazzoni nel *Castello di Trezzo* evitò il pericolo di liberalismo in cui incorse il Sacchi: non così nel *Falco della Rupe* che seguì a quello: e dalla *Sibilla Odaleta*, che appena uscì fu ristampata « in quasi tutti i piccoli stati ». la gioventù italiana apprese le parole di Pier Capponi: e cinque anni avanti il D'Azeglio e nove avanti l'*Assedio di Firenze* i giovani vi lessero queste parole d'un povero mugnaio:

Amor patrio.

> Ho ormai quarantasei anni e sono affezionato alla mia vecchia Maria, ma quando crederò poter contribuire alla felicità della mia patria altrimenti che col macinar grano, indosserò un giaco, abbrancherò un randello, e giuro a Diana! chi sa se non sentiate parlare un giorno del mugnaio di San Germano.

Non è da credere che per questo « rapporto » Paride Zaiotti giudicasse l'*Odaleta* superiore agli *Sposi Promessi!*

Più nobilmente e più politicamente del mugnaio diceva Cabrino Fondulo:

> Il nazional sentimento, che d'ogni estraneo giogo mi rende nimico. . . , mi animano a dirvi. . . . che il governarvi a repubblica, cinti come siete da tanti più o meno forti signori, sarebbe lo stesso che esporvi ad essere ben tosto da un di essi inghiottiti. Abbiatevi dunque un signore voi pure, ma vostro, ma degno di voi, ma tal che vi renda e temuti e grandi ed illustri, come lo furono gli avi nostri e i bisavi.

Oh non eran questi il sentimento e l'argomento che condurebbero Carlo Alberto a Novara? — Potrebbe opporsi fin d'ora che consimile effetto recarono i *Promessi Sposi*.

Ebbene, sia giustizia il dire che nessun personaggio dei *Promessi Sposi* parlava agli Italiani nel 1827 così apertamente come i personaggi del Lancetti e del Varese: nè dimentichiamo che nello stesso anno 1827 usciva *La Battaglia di Benevento*.

CAPITOLO TERZO

I Promessi Sposi

(1821-1827).

Ai classicisti che in Italia si offendevano dei romanzi, fece più valido contrasto di tutti quanti i romantici la popolarità dello Scott.

E il Leopardi, meglio che romantico o classicista, grande italiano, credeva che l'Italia non potesse sperar nulla di bene « finattanto ch'ella non avesse libri adattati al tempo, letti ed intesi dal comune dei lettori e che corressero dall' un capo all'altro di lei ». Ma già prima del Leopardi, il Filangeri aveva consigliato, nella *Scienza della Legislazione,* di comporre romanzi a educazione del popolo. « L'eroe esser dovrebbe della classe della quale sono coloro ai quali ne viene destinata la lettura (... agricoltori: fabbri: semplici soldati, etc.). L'arte dello scrittore dovrebbe .... *con esempi di virtù* così civili come guerriere, ... fecondar sensi all'amor della patria e della gloria ... ».

Romantico, ma dello stesso pensare del Leopardi e memore forse del Filangeri, il Manzoni provvide all'Italia un ro-

manzo che fu lettura adatta al suo tempo e a tutti i tempi: universale e immortale.

A. Manzoni 1785-1873.

Quando, il 24 aprile del 1821, cominciò i *Promessi Sposi*, Alessandro Manzoni era nei trentasei anni: aveva pubblicato l'anno innanzi il *Conte di Carmagnola* e non ancora s'era disposto a finire e pubblicare l'*Adelchi*; da sei anni eran noti i primi *Inni Sacri*, e da quattr'anni egli rimeditava e rimutava la *Pentecoste*. Intanto che il *Cinque maggio* divulgava per tutto il suo nome, interruppe il romanzo per finir l'*Adelchi* e disegnare una nuova tragedia, *Spartaco*; poi lo riprese con senno diffidente e con temprato ingegno.

I. — Concezione e pubblicazione.

Da che, come, quando venne al poeta l'idea iniziale dei *Promessi Sposi*?

Nel gennaio di quell'anno 1821 aveva scritto al Fauriel confessando la sua ammirazione per l'*Ivanhoe*, che una prima volta, a udirlo leggere essendo malato, non gli era piaciuto: e il capolavoro dello Scozzese gliene fece studiare le altre opere, qualcuna delle quali gli lasciò anche maggior impressione. C'era dunque nella mente del Manzoni una predisposizione dell'arte scottiana a ricevere il motivo concettuale d'un romanzo storico.

Il motivo, o meglio, il baleno dell'idea creativa, gli venne dalle grida di Gonzalo Fernandez de Cordova nella quale (a di 15 ottobre 1627), fra i tanti delitti minacciati di pena, è il procurare che « seguano o non seguano matrimoni, e che il prete non faccia quello che è obbligato per l'officio suo, o faccia cose che non li toccano ». Al caso, che gettò sott'occhio al Manzoni questa grida, quella appunto dell'Azzeccagarbugli, s'aggiunse la lettura che egli faceva, in campagna, della *Storia di Milano* del Ripamonti, mentre il Grossi era con lui e componeva i *Lombardi*, inspirati essi pure dallo Scott.

Accarezzata così, l'idea prima trovò alimento nella gran tragedia della peste del 1630 e 31, che poteva essere magnifico sfondo o finale al romanzo d'un matrimonio contrastato; e il baleno si diffuse in luce continua e sempre più chiara di mano in mano che il poeta proseguiva lo studio di quei tempi, della vita e dei costumi, e vedeva la guerra del Monferrato, i lanzichenecchi, gli untori, la monaca di Monza, il cardinal

Federigo, Bernardino Visconti bandito e convertito. E riflettendo su tante miserie, la concezione era incitata, meglio forse che dal Grossi, da un pensiero di moralità civile: che le leggi sono inutili quando non siano in armonia con i costumi; e quando chi le promulga rimanga estraneo alla nazione per cui le promulga.

Questo pensiero e l' amor della patria, intendendo l' arte come egli la intendeva, dovettero essere nel Manzoni come riverbero alla luce della creazione.

Ma a un artista quale il Manzoni doveva anche, al disopra d'ogni altro fine, premere la necessità artistica, l'intenzione di far opera bella. E prima di tutto, il Manzoni non era uomo da assumere un modello, per quanto mirabile, e conformarvisi servilmente.

Concetto del romanzo storico.

Durante il lavoro, per il quale accettava la forma dall'estero, egli studiava a modo suo la forma stessa del romanzo storico, per determinarla, precisarla entro vedute sue proprie.

Infatti il 3 novembre 1821 scriveva al Fauriel, in francese (la traduzione è d'un manzoniano):

A indicarvi brevemente la mia idea principale nei romanzi storici, e porvi così in condizione di poter correggerla, vi dirò che li concepisco come la rappresentazione d'uno stato della società per mezzo di fatti e caratteri talmente simili al vero, che si possa *crederli una storia vera tornata in luce.* Quando avvenimenti o personaggi storici vi sono frammisti, credo che bisogni rappresentarli nel modo più strettamente storico.

Nel maggio dell'anno dopo scriveva di nuovo al Fauriel intorno il disegno dell'opera, e intorno al compito di evitare l'errore della *artificiale unità,* che è solita nei romanzi:

Oso lusingarmi almeno d'evitare il rimprovero d'imitatore; perciò m'adopero il meglio che posso a comprendere bene l'indole del tempo che devo descrivere, per vivere in esso. . . .

Era (*quel tempo*) così originale che sarà mia colpa se una tal qualità non si comunicherà alla descrizione. Quanto all'intreccio, credo che il miglior modo di non far come gli altri è di attenersi ad osservar nella vita reale il modo d'operare degli uomini, ed osservarla specialmente in quanto si oppone allo spirito romanzesco.

Venuto il Fauriel a trovarlo, nel' 23, con lui, come con il Grossi, discuteva il poeta sulle attinenze tra la storia e la poesia. Se questa, egli diceva, non può storicamente narrare i fatti e mescolarvi le sue invenzioni, non le è però tolto di riunire i tratti caratteristici d'un'epoca e di svolgerli in un'azione, giovandosi della storia senza mettersi con essa in concorrenza: essere questo appunto la parte della poesia.

Consigli il Manzoni ascoltava da Hermes Visconti e dal Fauriel; dal Grossi accettò fin nomi di bravi; e a un altro amico scriveva di poi che non potrebbero accusarlo di comporre un libro pernicioso: che egli anzi considerava di far opera utile.

Al primo incitamento di far opera civile, che il poeta ebbe nel tempo della concezione, si era infatti accompagnata una idealità più vasta e più alta nel tempo della composizione, ed era l'idealità morale per cui poco più di un anno avanti d'incominciare il romanzo aveva pubblicata la prima parte della *Morale Cattolica*.

La fine della composizione e la stampa.

Alle norme di essa il romanzo darebbe esempio, disse bene il Cantù, « della devozione operosa, della carità universale, dell'umiltà che ammansa i prepotenti, delle lacrime dell'oppresso che richiamano alla coscienza il ribaldo ». Questa l'utilità maggiore e più manifesta dell'opera. La quale fin dal tempo delle origini suscitò una grande aspettazione, che accrebbero la preparazione lunga di due anni e le vanterie degli amici, a cui, frattanto, il poeta leggeva egli stesso o di fra Cristoforo nella sala del fratello dell' ucciso, o la conversione dell'Innominato. Condotto a termine il 17 settembre del 1823, tutto il romanzo era già conosciuto manoscritto dal Grossi, dal Visconti, da monsignor Tosi padre spirituale dell'autore e vescovo di Pavia, e dal Fauriel. Nel '24 tre altri poteron leggerlo; e forse più tardi, in bozze, lo lesse il Tommaseo. Ai non eletti, al pubblico l'attesa rincresceva oramai, sicchè fu creduto che il poeta narrando in fondo alla storia quel che accadde per la vantata bellezza di Lucia, alludesse a sè e all'opera sua per l'aspettativa che gli farebbe « scontare senza pietà il dolce che aveva dato senza ragione ».

La revisione era stata lunga, con mutamenti che s' aggiunsero a quelli di durante la composizione — e dei più notevoli diremo più innanzi —; ma non men lunga e più penosa fu la stampa, incominciata nel '25. Quanti pentimenti! che pazienza nel Visconti, nel Grossi, nell' abate Pozzone, i quali aiutarono a correggere le bozze! Parecchi fogli furon distrutti e di nuovo composti. Fin all'ultimo, fin su la copia ms. per la I. R. Censura e su la bozza del frontispizio il titolo era *Gli Sposi Promessi*.

La stampa durò fino al giugno 1827, quando, fra il 15 e il 17, i tre tomi del romanzo uscirono a Milano per i tipi di Vincenzo Ferrario con il titolo: *I Promessi Sposi, storia mi-*

lanese del sec. XVII, scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni, e con la data 1825-1826.

Deturpatori

L'edizione di 2000 copie andò a ruba. Nello stesso anno 1827 cinque altre edizioni vedevan la luce a Livorno, a Lugano, a Firenze, a Napoli, a Torino. Già lo stava traducendo in francese il Trognon. Subito furon molte le lodi, e come accadde alla Lucia, non furono nè poche nè piccole le censure. Come accadde ai capolavori, i *Promessi Sposi* ebbero per tempo, oltre alle traduzioni, di quei rifacimenti e di quelle deturpazioni che attestano il ridicolo nella popolarità. Un tale fece morir Lucia, a suo modo, nel Lazzaretto; in tre commedie dei *Promessi Sposi* un G. B. Nasi, fra le altre belle cose, ridusse ad eremita il Padre Cristoforo e Don Abbondio a console del villaggio; in un poemetto di dodici canti, in terzine, castigò tutto il romanzo un Lorenzo Del Nobolo: altri lo condensò in catechismo! Meglio dimostrano il primo *successo* del romanzo, fuori del campo letterario, le litografie, che per mano di R. Focosi e di altri ne riprodussero le scene principali: e andò famosa una quadriglia mascherata di Don Rodrigo e de' suoi bravi, che comparve a un ballo in casa Bathiany, a Milano, nel carnevale del '28.

Contenti e malcontenti.

Le testimonianze del *successo* letterario stanno nei giudizi dei maggiori ingegni italiani all'apparire dell'opera, o poco appresso. Il Rosmini credeva che i *Promessi Sposi* segnassero « una nuova epoca, nella italiana letteratura » .... « Quante cognizioni del cuore umano! che verità! che bontà! » E il Monti, sebbene ne *chiacchierasse* in quanto allo stile, confessava che dopo averli letti « si era sentito meglio nel cuore ».

Giacomo Leopardi, il quale, infermo degli occhi, non poteva leggere, e aveva udito leggere alcune pagine del romanzo, scriveva da Firenze al padre: « La gente di gusto lo trovano molto inferiore all'aspettazione. Gli altri generalmente lo lodano ». Ma il padre gli raccomandava il libro come prezioso quanto alla religione e alla morale; e Giacomo gli riscriveva: « Ho piacere ch' ella abbia veduto e gustato il romanzo cristiano del Manzoni ». Balzando agli occhi il fine morale o religioso, di far penetrare in una dottrina di verità e di consolazione, i *Promessi Sposi* eran definiti dal Gioberti « un'opera di filosofia cristiana »; e l'abate Cesari li teneva per « la più calda predica ed efficace del mondo ». Ma, a parte le censure della critica letteraria, la stessa idealità cristiana non soddisfaceva tutti.

Dal Berchet, il quale diceva: « Il rimprovero che forse io farei al Manzoni sarebbe tutt'altro che letterario »; dal Mazzini, che, sebbene pago di vedervi introdotto il popolo, giudicava della finalità morale: « Tutto questo è buono e giovevole, ma inferiore alla necessità dei tempi e alle aspirazioni italiane », si arrivò presto al Settembrini, cui i *Promessi Sposi* parvero « opera di reazione morale religiosa » . . : « una storia scritta unicamente per glorificare i preti; simile a donna di formosità rara, di grandi virtù, ma pur sempre gesuitessa ». Press'a poco come il Salfi, che accusò il Manzoni di esser fautore delle istituzioni monastiche! Ma il Salfi nella *Revue encyclopédique* aveva preso per autentico e per opera del Ripamonti lo « scartafaccio » secentista inventato dal Manzoni e addotto nell'*Introduzione*; e aveva, il Salfi, accusato nei *Promessi Sposi* mancanza di coerenza organica e di intreccio, bassezza di pensiero e di linguaggio, bassezza ne' personaggi! Per contro, altri intenditori avevan scorto nel capolavoro ben altro fine.

Primo il Giordani: « Non mi meraviglio che in Europa piaccia molto il libro del Manzoni, e ne godo . . . In Italia vorrei che fosse riletto, predicato in tutte le chiese e in tutte le osterie, e imparato a memoria ».

Se lo giudicate come libro letterario, ci sarà forse un poco da dire, secondo la varietà dei gusti e delle abitudini. Ma come libro del popolo, come catechismo messo in dramma, mi pare stupendo, divino. Oh lasciatelo lodare! Gli impostori e gli oppressori se ne accorgeranno poi (ma tardi) che profonda testa, che potente leva è chi ha posta tanta cura in apparir semplice o quasi minchione. Ma minchione a chi? agli impostori e agli oppressori, che sempre furono e saranno minchionissimi. . . .

Similmente il Tommaseo fu tra i primi a notare che il fine politico « traluceva dal racconto quanto meno ostentato, tanto più luminoso ».

E il Sismondi vedeva in quel racconto « l'exemple du genre de lecture qui peut, en dépit de la censure, faire l'impression la plus générale et la plus utile pour le public italien ». Così pensava pure Camillo Ugoni.

Giovita Scalvini, scrivendo nel '29 per una rivista di esuli italiani quelle considerazioni critiche che venute in luce nel '31, in un opuscolo firmato A H, furon tra le meglio accette al poeta, diceva che nel romanzo « t'accorgi spesso di non essere sotto la gran volta del firmamento, che cuopre tutte le multiformi esistenze, ma bensì sotto quella del tempio che cuopre i fedeli e l'altare »; nondimeno affermava di dover

gratitudine alla sincera e integra storia del Manzoni, perchè induceva al « inferirne, ciascuno nel nostro segreto, quegli ammaestramenti che a lui *(all'autore)* non istava bene di esporre a noi, e noi non possiamo a tutti liberamente divulgare ».

Critici.

Quanto alle prime critiche semplicemente letterarie o estetiche, dovremo ricordarne più d'una, a parte a parte, nelle pagine che seguono. Qui, per curiosità di notizie, direm solo che il Goethe dall'Olimpo di Weimar proclamava che leggendo il primo volume dei *Promessi Sposi* era passato « dalla commozione all'ammirazione, senza intervallo », e il Chateaubriand esclamava: « Walter Scott è grande, Manzoni è qualcosa di più ». Ma mentre i grandi di fuori lodavan così, in Italia i « sopracciò criticavano il pleonasmo del titolo; vi denunziavano plagi triviali, ricercatezze, lombardismi: lo trovavano troppo alto pel volgo, troppo umile per le persone colte ».

Fra i « sopracciò », a cui con tali parole alludeva il Cantù, c'erano Nicolò Tommaseo e Paride Zaiotti.

Anche più curiose sono a vederle oggi certe perplessità, certe lodi a mezzo, certe ribellioni come di scandalo.

« I *Promessi Sposi* s'udirono annunziare tanto tempo innanzi che apparissero al pubblico, ch'ebbero tutto il campo di ricevere dalle mani abilissime del loro valente autore quella forbita, lucente e veramente nuziale acconciatura, di cui egli seppe adornarli . . . .

. . . È vero però che vi si rinvenne un lato vulnerabile ». Questo diceva, nel '28, un romanziere emulo: G. B. Bazzoni.

Uno storico autorevole, Mario Peri, a lettura sbocconcellata del romanzo, gridava alto: « E questi godono fama di grandi scrittori! ». L'erudito Boucheron deplorava sul serio che dei *Promessi Sposi* « 3000 copie si fossero in poco tempo esitate in Piemonte ». Il Niccolini ne deferiva il giudizio al « sesso gentile »; Felice Bellotti si rimetteva pur alle donne e al popolo « non idiota e non letterato ».

Ma non udendo i critici e le signore che trovavano il libro « pericoloso perchè i contadini vi fanno miglior figura dei nobili », il Manzoni ascoltava, rincuorato, il legatore che, mentre gli legava le copie in casa, gli ripeteva in dialetto alcuni passi del romanzo e « mostrava d'averlo inteso tutto benissimo ».

II. — Contenuto e fonti.

Dunque nell'intenzione artistica del Manzoni i *Promessi Sposi* dovevano:

— rappresentare uno stato della società per mezzo di fatti e caratteri talmente simili al vero che si potesse crederli una storia vera tornata in luce;

— rappresentare avvenimenti o personaggi storici, frammisti all'invenzione, nel modo più strettamente storico: rappresentare la vita reale opponendola al così detto spirito romanzesco, in quanto esso falsa la realtà.

Da prima il romanzo del Manzoni ebbe per titolo *Fermo e Lucia*, e ciascun capitolo ebbe un titolo suo proprio: *Il Curato di ... — Fermo — Don Rodrigo,* poi sostituito da *Il Causidico — Il Padre Galdino,* poi sostituito da *Il Padre Cristoforo — Il tentativo — Peggio che peggio — La sorpresa — La fuga.* Il nono — *Digressione*; *La Signora* — divenne il primo del secondo tomo, seguito da *La Signora tuttavia* —; ma di qui innanzi le intestature cessarono e furono abolite. Perchè? Senza dubbio perchè diminuivano la probabilità della « storia vera tornata in luce »; e si vedrà tra breve qualcuna delle modificazioni sostanziali consigliate dall'avversione al così detto « spirito romanzesco ».

L'azione del romanzo, nella redazione definitiva, si può scindere in due parti: ma alla fine della prima parte si stringe il nodo, che si scioglie nella seconda.

Elementi della prima parte.

Il fatto storico fondamentale della prima parte è la sollevazione di Milano, per la carestia, all'11 Novembre 1628. Poggiando la fantasia in questo fatto, il poeta inventò:

— Incontro di Don Abbondio (il 7 Novembre) con i due bravi di Don Rodrigo, che gl'intimano di non maritare Lucia a Renzo.

Il matrimonio si farebbe il giorno di San Martino, entro il quale termine il signor Don Rodrigo ha scommesso col cugino conte Attilio di avere Lucia nel suo palazzotto. — Vani tentativi di Renzo per vincere la paura di Don Abbondio e per ottenere giustizia, mercè l'aiuto dell'Azzeccagarbugli. Il padre Cristoforo, l'uom forte che un omicidio quasi involontario trasse al convento e che le passioni portarono alla fede operosa, cerca invano di commuovere e vincere Don Rodrigo; ma scopre che

questi vuol rapire Lucia. — Tentativo del matrimonio per sorpresa dinanzi al curato e secondo il consiglio di Agnese. — Fuga dei fidanzati e di Agnese, per soccorso di fra Cristoforo. — Lucia è ricoverata a Monza nel monastero della Signora. — Renzo, a Milano, invece di trovar soccorso dai cappuccini, trova, in quel famoso giorno 11 Novembre, la sommossa; vi s'immischia a fin di bene: beve e parla troppo all'osteria: è denunziato: corre il rischio di essere impiccato la mattina dopo: e fugge in salvo a Bergamo. Là, nel Bergamasco, rimane a filar seta perchè condannato a morte in contumacia. — Don Rodrigo intanto si rivolge per aiuto all'Innominato: e cedendo a un amico di questo, la Signora di Monza tradisce Lucia, la quale è rapita e condotta al Castello dell'Innominato. — Ivi ella si vóta a perpetua verginità.

Fin qui son rappresentati: gli effetti della cattiva legislazione e della signoria straniera anche nei più poveri abitanti di un villaggio: lo stato delle campagne soggette ai signorotti feudali: la condizione del clero: la potenza benefica d'alcuni conventi e la corruzione di altri: e di personaggi storici sono frammisti all'invenzione: l'Innominato, la Monaca di Monza e il Gran Cancelliere Antonio Ferrer.

Gli elementi romanzeschi son ristretti alla combinazione, nella stessa sera, del tentato matrimonio e del tentato rapimento: alla fuga di Renzo e al rapimento di Lucia: e traggono ragione dagli elementi storici secondari, così dalle gride contro i bravi come dagli antefatti di padre Cristoforo, di suor Gertrude e dell'Innominato.

Seconda parte.

Sono fatti storici fondamentali della seconda parte: la conversione dell'Innominato: l'incursione dell'esercito imperiale, che si recò all'assedio di Mantova, nell'autunno del 1629: la pestilenza che ammorbò il ducato di Milano dall'ottobre 1629 fino al 1631.

E questi gli avvenimenti d'invenzione:

Lucia affretta con le sue lagrime il rivolgimento nella coscienza dell'Innominato, che la libera —: il Cardinal Federigo Borromeo, arcivescovo di Milano, alloga la giovane in Milano nella onesta casa di donna Prassede e don Ferrante —: Agnese, don Abbondio e la serva Perpetua si rifugiano, durante il passaggio degli imperiali, al castello dell'Innominato —: Renzo durante la pestilenza rimpatria (il 25 Agosto 1630): nel Lazzaretto, a Milano, trova Lucia convalescente e fra Cristoforo pros-

simo a morte e moribondo don Rodrigo, a cui perdona —: il padre Cristoforo scioglie Lucia del vôto di verginità —: il buon erede di Don Rodrigo libera Renzo dall'ingiusta condanna —: don Abbondio celebra, finalmente, il matrimonio, nell'ottobre di quell'anno 1630, e gli sposi con Agnese se ne vanno a vivere nel Bergamasco.

Rappresenta questa seconda parte: le vicende pubbliche della Lombardia, con la guerra, la fame, la peste: la venerazione, nelle campagne in festa, per il cardinale Federigo: i pregiudizi che accrebbero gli orrori della pestilenza e molte virtù che ne sollevarono le pene. La seconda parte, più complessa della prima, ha tra i personaggi storici anche il cardinale Borromeo: e quanto alla storia, essa giustifica quel che il Manzoni scriveva al Fauriel: aver scelto, per il suo canevaccio, « une situation de la société fort extraordinaire ».

Difficile è per noi enumerare tutte le fonti da cui egli ebbe la conoscenza di quell'età.

Il Goethe ammirava principalmente nei *Promessi Sposi* il « colore cronistico »; e il Cantù « constatò la fedeltà con cui il Manzoni ritrasse, fin nelle minime particolarità, la vita di allora: le oppressure: i patimenti: le feste: il governo: le superstizioni: la vanità: la santità: la rozzezza: la coltura, le arti ».

Fonti storiche.

Dal ragionamento del Cantù, *La Lombardia nel XVII secolo*, e da altri apprendiamo qualcuna delle principali fonti manzoniane: dalle storie del Verri, del Ripamonti e del Capriota: del Tarcagnota e del Du Belley: del Lampugnano e del Somaglia: del Ghirardelli e del Cinquanta, e dal *Ritratto di Milano* del Torre, dalle *Antichità di Milano* del Morigia e del Borsieri, ai manoscritti del cardinal Federigo e del Vezzoli, ai *gridari*, ai *ragguagli* che il Manzoni stesso citò per la peste, alle vite di Federigo Borromeo del Rivola, del Guenzati, dell'Oltrocchi, alle *Memorie di Monza* del Frisi, alle storie fin dell'Assarino e del Brusoni.

Della storia il poeta nutrì in modo la mente che gli fu agevole ricreare in nuova vita, con perfetto senso del vero, episodi letti qua e là. L'assalto alla casa del Vicario di Provvisione e l'intervento, in carrozza, del Gran Canceliere e il saccheggio furono accennati in un ragguaglio del tumulto stesso lasciato dal provicario Galeazzo Arrigoni: è storica la processione nel Lazzaretto e la figura, la carità, l'eloquenza del padre Felice: non è invenzione poetica il fatto della madre che col-

loca nel carro dei morti la figlioletta e prega i monatti di tornar a prender lei.

Del resto, ogni giorno gli studiosi vengon scoprendo tra i documenti del secolo XVII fatti, usi, accenni, nomi conformi ai manzoniani: quasi la biblioteca di Don Ferrante non bastasse a persuadere da sola di che coltura dei tempi il poeta si era fornito; e sempre più par giusto che gli dispiacesse udir nominare *romanzo* anzi che *storia* l'opera sua.

L'Anonimo.

Per renderne compiuta l'illusione gli giovò pur l'Anonimo, che nell'introduzione egli finse trascrivere in parte e che rifece, non mai pago, quattro volte. Questa dell' Anonimo non era invenzione nuova.

L'abbiamo vista a proposito dei romanzi del Rinnovamento e la vedremo in altri: l'avevano usata il Cervantes e lo Scott nel *Monastero,* e a sua volta lo Scott l'aveva appresa dai romanzi cavallereschi fedeli al loro Turpino.

Neppure fu nuovo l'uso di cui il Capponi fece gran merito al poeta: di servirsi dell'anonimo per variare il tono dalla prima alla terza persona, ora come autore, ora come rifacitore ed ora simulando citazioni; perchè questo modo tennero il Boiardo e l' Ariosto riferendosi appunto a Turpino e tenne anche lo Scott, per esempio nell'*Ivanhoe*, ove si rimetteva al manoscritto di Wardour per certe argute osservazioni intorno alle stagionate spettatrici del torneo.

Se non che gli artisti come il Manzoni innovano sempre; perfezionano, e quindi sono originali pur nelle cose vecchie. Anche per il Manzoni si rintracciarono, oltre alle fonti storiche, fonti letterarie; e rispondenze osservate con molto acume fra lui e il Cervantes dimostrarono vero che egli ebbe in gran conto il *Don Chisciotte* e che questa fu forse la più viva delle così dette fonti.

Rispondenze letterarie.

Però si potrebbe dire che il *Don Chisciotte* fu ugualmente caro allo Scott e a molti romanzieri storici, dal francese d'Arlincourt all'italiano Varese. E se fu detto che in ogni romanzo dove s'incontra un'osteria s'incontra lo Scott, dovrebbe ripetersi che dove s'incontra un'osteria, s'incontra il Cervantes. Ma quel che più importa notare è che nessun oste o del Cervantes, o dello Scott assomiglia per fisionomia e per spirito di vita a quelli del Manzoni. Così per altri raffronti torna evidente che incerta sempre, e talvolta ingenua, è la determinazione dei motivi concettuali nella misura estetica dell'ori-

ginalità. Nel passo dell'Anonimo manzoniano troviamo sin frasi uguali a quelle di Cite Hamete Benengeli, il finto autore di *Don Quijote*; ma il Manzoni le imitò, quelle frasi, se le appropriò deliberatamente, o le ricordò senza che avesse egli stesso coscienza del ricordo? E chi ci può assicurare che senza la biblioteca di Don Chisciotte, don Ferrante non avrebbe avuto la sua biblioteca? Quante somiglianze, che sembran plagi, non sono che riscontri casuali! A voi un'osservazione nuova: perchè il Manzoni ricevesse tanta impressione dalla conversione dell'Innominato, che lesse nel Ripamonti, fu forse necessario un'impressione precedente e per noi tenuissima. Infatti nell'*Ivanhoe* il Manzoni aveva letto di Front de Boeuf che ferito a morte, alla presa del castello, rimedita:

> Udii parlare, da vecchi, d'orazioni. . . .; orazioni recitate da per sè stesso. . . .; nè per farlo occorre corteggiare, o pagare falsi preti. . . . Ma io. . . . io non oso. . . .

Ora, chi oserebbe negare o affermare senza remissione che il riscontro tra l'Innominato e Front de Boeuf è proprio casuale?

Similmente, non meritano rimprovero i ricercatori di fonti se non avvertirono (*de minimis...*) che nell'*Ivanhoe* c'è una vecchia serva la quale rassomiglia alla serva dell'Innominato e ricorda, per un suo tradimento, anche il vecchio servo di Don Rodrigo; e che c'è — sempre nell'*Ivanhoe* — la donzella rapita la quale incute al pari di Lucia rispetto ai violenti. Cosucce! Piuttosto vuole giustizia che il Manzoni non sia lodato, come fu lodato, dell'aver scelto ad argomento storico un'età fuori del medioevo, quando lo Scott aveva incominciato l'opera sua da un romanzo del secolo XVIII; nè è giusto dimenticare che lo Scott fu il primo a introdurre personaggi imaginari e storici nell'azione romanzesca con l'intenzione che questa specchiasse tutta la vita pubblica e privata di un periodo storico.

III. — Luoghi e personaggi.

La vita! Ecco la gloria del Manzoni; avere trasfusa la vita in un romanzo realistico nel miglior senso della parola, dipingendo o abbozzando, secondo che gli conveniva, tutti o quasi tutti gli stati della società, dai più umili ai più alti; tutti i gradi delle menti e degli animi, dai più rozzi e dai più ignobili, ai più nobili per dottrina e virtù; tutte o quasi tutte le condizioni

dello spirito umano e tutte le passioni umane. Nicolò Tommaseo a una prima lettura nel testo, che il Manzoni gli aveva mandato, notava: « I personaggi cattivi non hanno punto di lodevole nel caso loro... Così non è l'uomo. L'uomo è un cumulo di contraddizioni. »

Ebbene: i personaggi manzoniani hanno integra vita proprio perchè non son fatti di un sol pezzo e non sono in preda a una passione unica. Il Tommaseo infatti si ricredette. Universale e intima vi lodò poi anche lui la pittura degli ordini sociali; e, come il Rosmini, ravvisò il meglio del romanzo nel « cuore umano scrutato e, ritraendo, giudicato..; le più profonde e più fugaci impressioni dell'animo còlte nei lineamenti e negli atti del viso e della persona, così come nelle brevi parole sincere e nelle lunghe mendaci: ogni cosa, non scolpita faticosamente, ma accuratamente dipinta... ».

A questo non bastò nè sarebbe potuto bastare la conoscenza della vita. Più che per esperienza diretta, il Manzoni ritrasse gli uomini per intuito, che la forza logica della mente gli estendeva e acuiva; per la forza fantastica con cui egli interpretava il reale compiendolo ed elevandolo nell'ideale.

Primo effetto di quest'arte fu che i lettori dei *Promessi Sposi* ritrovassero sè stessi nella vita raffigurata dai personaggi e che ne accompagnassero col cuore e con lo spirito attento le azioni e le vicende. L'illusione artistica fu così potente che i personaggi imaginari ebbero nella nostra memoria la stessa consistenza dei personaggi storici, e dei personaggi storici volemmo precisare l'esistenza reale per vederla conforme all'ideale, per ammirare sempre più chi li fece rivivere, e quasi per convincerci di non essere stati presi ad inganno.

Ugualmente si ammise dover essere del tutto vero, identico alla realtà, il campo delle azioni e delle vicende romanzesche; e si volle rintracciarne i limiti geografici. Forse più rincrebbe dover dubitare dei luoghi che dei personaggi!

Topografia.

Non si attese all'amico del Manzoni che aveva scritto: « Io l'ho sentito più volte affermare che le descrizioni di tutti quei luoghi marcati da un asterisco, erano non solo immaginarie, ma fatte in modo e coll'intenzione di sviare il lettore dal poterli riconoscer come realmente esistenti »; non si badò che non solo per stimolo alla curiosità il Manzoni potè evitare la determinazione topografica, ma anche per una più alta ragione d'arte. E Olate ed Acquate, dove piazze e strade hanno i nomi

dei personaggi manzoniani, e altri due paesi si vantano patria di Renzo e di Lucia, come Chiuso e Vercurago si vantano patria del sarto che ospitò Agnese e Lucia.

Il palazzotto di Don Rodrigo era per alcuni a Pomerio o a Neguccio: per lo Stoppani allo Zucco sopra Orte: per il Bindoni presso Laorca; per altri all'odierna villa Salazar. E il castello dell'Innominato? Il Manzoni stesso confessava d'averlo trasportato, per necessità dell'azione, da Brignano nella Valsassina o Valsajana o Valsavina che sia: ma dove? Si pretese stabilir dove: magari a 1021 metri sul livello del mare!

Quest'è sicuro, che i luoghi dei *Promessi Sposi* erano luoghi che il Manzoni amava. Bambino, era stato nutrito a un casolare da cui « quel ramo del lago di Como » e quelle « due catene non interrotte di monti » furon le prime fiumane e i primi monti che vide. A Merate era stato ragazzo in collegio; a Pescarenico i suoi vecchi avevan fatte buone limosine di formaggio ai cappuccini, e al Caleotto, presso a Lecco, avevan posseduto un podere e una villa, che il Manzoni dovè vendere e a cui diè l'addio di Lucia con distacco così doloroso che mai più volle ritornarvi.

Di quei luoghi egli ebbe in mente ora l'uno ora l'altro; ma delle ricordanze si valse come si valse della storia: a fondamento della fantasia, per ravvivare, compiere, idealizzare. Delle ricerche degli esploratori ed illustratori il Manzoni avrebbe sorriso come sorrideva a udire che a Pescarenico si mostrava (e si mostra ancora) il confessionale di fra' Cristoforo.

Narrano a questo proposito che un dimostratore dei luoghi manzoniani, non che del famoso confessionale, richiesto una volta se conoscesse il Manzoni, rispose: — Chi è questo Manzoni? — Oh la suprema gioia dell'artista! rimaner offuscato, nell'ammirazione popolare, dalla vita delle sue proprie creature!

Ma meglio che per i luoghi, per i personaggi storici le ricerche degli eruditi approdarono a distinguere la verità dei documenti dalla verità dell'arte; e distinzione e ricerche invece che scemare accrebbero la verità umana rappresentata dal poeta, anche se per la Monaca di Monza egli non conobbe tutti i documenti degli archivi, o se per il cardinal Federigo egli idealizzò più che per ogni altro personaggio storico.

Nella disposizione dei personaggi intorno agli Sposi il Cardinale e la Monaca avrebbero avuto maggior parte e più evi-

dente sarebbe stata la loro contrapposizione se la Monaca, secondo un primo disegno dell'opera, fosse ricomparsa in un incontro tragico con Lucia là dove, al Lazzaretto, la giovane apprende dalla vedova del mercante il mistero della Signora. Perdonata, Gertrude sarebbe forse anche intervenuta alle nozze in luogo dello zio di Don Rodrigo. Perchè tutto ciò non avvenne? Per ragioni di proporzione estetica il Fauriel, e monsignor Tosi per zelo religioso, consigliarono il poeta a togliere affatto l'episodio della Monaca. Gli scrupoli l'ebbero vinta in parte. Per questi stessi scrupoli morali patì di imperfezione don Rodrigo; e più ne patirono Renzo e Lucia.

I protagonisti.

Lucia e Renzo. — Tra gli abbozzi manzoniani si trovò una discussione che interveniva a mezzo il racconto fra l'autore e un interlocutore imaginario. Si doleva questi che troppo poco fosse esposto dell'amore dei promessi sposi, e rispondeva l'autore che dapprima « le descrizioni dei principii, degli aumenti, delle comunicazioni dell'affetto fra Renzo e Lucia, traboccavano » nella sua storia, e che trascrivendola le omise. Perchè:

. . . , io sono di quelli che dicono che non si deve scrivere d'amore in modo da far consentire l'animo di chi legge a questa passione. . . . L'amore è necessario a questo mondo, ma ve n'ha quanto basta, e non fa mestiere che altri si dia la briga di coltivarlo. . . . ; d' andarlo fomentando con gli scritti. . .

Che peccato, cotesta opinione, per Renzo e Lucia! I quali innamorati, dal Tommaseo, al primo giudizio, e dal Goethe e, in certo senso, anche dal Mazzini sarebbero stati preferiti di condizione più alta.

Oggi, al tempo del romanzo naturalista, nessuno ha più da ridire su la condizione rusticana degli eroi romanzeschi; nè riesce ostico persuadersi che fu bello dimostrare come la violenza, cominciando dall'alto, finisse a grado a grado su due poveri contadini, non d'altro colpevoli che di volersi bene.

Ma i vantaggi della condizione umile si rivolsero in danno, se non di Renzo, di Lucia; e il Manzoni lo sapeva. Chiese una volta a un amico: — Non ti pare che, come contadina, abbia idealizzata un po' troppo la Lucia?

Sia per la troppa modestia, che non par verosimile in una ragazza al contatto di compagne in una filanda, quando le fanciulle erano addestrate alla modestia dalle soldatesche spagnole, sia per gli strappi che alla psicologia del suo amore fecero quei tali scrupoli e tagli, Lucia è non solo la ideal figlia spiri-

tuale di fra Cristoforo ma ai più, come donna, apparisce in minor rilievo dell'animo che della persona: e la persona sembra sbiancata dalla circospezione o dalla troppo modestia, con quella « testina bassa, il mento inchiodato sulla fontanella della gola e due occhioni troppo bassi », sì che (diceva il Settembrini) non si può vedere di che colore sono. Più vera e viva che non si crede comunemente la rendono tuttavia certi tocchi magistrali che, a quando a quando, ne svelano la interna passione: per esempio, allorchè nel Lazzaretto, all'improvvisa vista di Renzo, getta quel grido e chiede angustiata prima della salute di lui che di sua madre.

Meglio piace Renzo, fra ingenuo e accorto, onesto e baldanzoso; mirabile con l'Azzeccagarbugli, come contadino ignorante che alle cabale delle scritture e ai tranelli della dottrina non ha da contrapporre che la scaltrezza sua; vivo e stupendamente vero nell'ubbriacatura e nella fuga. Troppo remissivo dovrebbero dirlo soltanto quelli che scoprirono significazioni allegoriche o simboliche, e allusioni personali, fin nei personaggi dei *Promessi Sposi*. Lo sposo era da prima chiamato *Fermo Spolino*: ma a simboleggiare il popolo italiano — e del simbolo ebbe il sospetto anche il Tommaseo — meglio gli convenne il nome del Santo martirizzato su le brace e il cognome Tramaglino, dal nome di una rete (per indicare il popolo irretito ?).

Ma, ahimè!, per conseguenza simbolica, Lucia (il nome della Grazia simbolica dantesca e il cognome — che prima era Zarella — derivato da *mòndo*) sarebbe l'Italia o la libertà, e in don Rodrigo sarebbe adombrato nientemeno che l'imperatore d'Austria!

I personaggi contrapposti.

Don Rodrigo, l'Innominato; Don Abbondio, il Padre Cristoforo.

Sono i personaggi che hanno la parte principale nell'azione intorno agli sposi e si contrappongono naturalmente l'uno all'altro. — Don Rodrigo non soddisfece ad alcuni critici vecchi e recenti. « Non si legge nel fondo dell'animo suo », disse il Tommaseo.

« Figura scialba ed esosa . . .; tipo volgare di seduttore a freddo », dice il Cestaro. La esosità, la scialbezza, la freddezza furon giudicate, al contrario di difetti, caratteri di vita da Guido Manzoni; caratteri del signorotto altero

.... cresciuto nell'ozio e nei vizii...; dell'uomo che, sfibrato d'animo, non aveva passioni forti, si poteva far ogni male per parer forte. . . . Non i sensi agivano in lui; la vanagloria sola bastava a governarlo così. . . . L'abiezione

della nuova aristocrazia spadroneggiante (anche il nome di Don Rodrigo richiama alla Spagna) non poteva esser meglio dipinta, sia nel rispetto della storia, sia in quello della morale.

Lode soverchia forse se si ricordi quel che di abiezione e corruzione fu notato intorno ai gentiluomini del seicento quali il Brusoni ce li die' a conoscere. Al confronto di essi Don Rodrigo acquista energia!

La fine di don Rodrigo.

La fine di don Rodrigo era ancora diversa nella redazione compiuta il settembre 1823. Quel tristo appariva, nel Lazzaretto, alla capanna di Lucia. Appena irreconoscibile, frenetico. Egli aveva riconosciuti il padre Cristoforo e Renzo, li aveva seguiti di capanna in capanna; e udiva immoto la voce del Padre, che proscioglieva Lucia dal voto: poi, venendogli incontro il frate e Renzo per tranquillarlo, fuggiva, balzava su di un cavallo spingendolo a tutta carriera; finchè, al dir d'un monatto, crepava prima lui del cavallo.

La scena del cavallo fuggente, « spinto da un più lurido cavaliere », la visione che lo Zola non sapeva dimenticare, rimase, terribile lampo di vita tra i morti viali del Lazzaretto. Ma l'incontro di Renzo con don Rodrigo, così come lo leggiamo ora, quanta più efficacia drammatica acquistò dalla semplicità a cui il poeta ebbe potenza di ridurlo!

.... Uomo forte davvero è l'Innominato; ribelle al mondo; tiranno selvatico.

Nella storia egli fu Bernardino Visconti, che all'uscir di Milano per essere libero e aperto nemico della forza pubblica, attraversò le vie a cavallo, a suon di tromba, lasciando al palazzo di corte un'imbasciata d'impertinenze per il governatore. Invano, dal 1603, ebbe sul capo una taglia di 100 scudi, accresciuta a 200 nel 1610. Da Brignano passava agevolmente il confine nel Bresciano e nel Bergamasco. Il 2 giugno 1614 ebbe rinnovato il bando.

Nel romanzo divenne il malfattore che per grandezza potesse esser contrapposto al benefattore ideale. Nel disegno primitivo aveva principale azione, col nome di conte del Sagrato; ma dopo, con gli altri mutamenti, il Manzoni ne lasciò il nome nel mistero, perchè vivevan superstiti della famiglia Visconti, perchè nelle storie contemporanee, quasi per paura di chi le scriveva, passava sempre non nominato, e perchè con i connotati misteriosi gli si accresceva interesse. La conversione di lui come è rappresentata nel romanzo, fu giudicata meravigliosa dal De Sanctis.

La conversione del'Innominato.

Si veda con quanta industria il poeta un fatto così straordinario, che il volgo attribuisce a un miracolo della Madonna, riconduce nelle proporzioni d'un fenomeno psicologico.

Ma il Tommaseo aveva creduto scorgervi un difetto nel passaggio dell'animo dall'un grado all'altro, e un alienista, ai nostri giorni, giudicò che conversione così repentina è « antipsicologica ».

Negò il D'Ovidio; e Arturo Graf addusse esempi di conversioni improvvise, assumendosi di provare, per di più, che il ravvedimento dell'Innominato è « come l'esito naturale di tutto un processo psichico: come una peripezia che non contraddice, ma si conforma alle leggi psicologiche » e che « non abbisogna punto della ipotesi del miracolo ».

Dio toccò il cuore all'Innominato; il quale ebbe una di quelle crisi a cui i tempi eran favorevoli e in cui fu preso per una occasione immediata (Lucia e la festa al villaggio), e da una preparazione remota. Suggestione, combattimento, rimorso segnan gli stadi della reazione violenta in lui; nè la forza di volontà gli vien meno col mutamento: gli elementi essenziali del suo carattere non mutano essi, ma cangiano solo azione e direzione. Resta lui, in fondo; ed è anche scientificamente vero.

Conservando nell'operare il bene, la forza che usò nel male, l'Innominato compie storicamente, di fronte a Don Rodrigo, la figurazione dell'aristocrazia lombarda nelle sue relazioni col governo straniero; e moralmente compie la figurazione della convertibilità dal male al bene, che va dall'individuo alla società intera.

.... Don Abbondio (nome già frequente in Lombardia) è debole nel bene come don Rodrigo è fiacco nel male.

La conoscenza d'un parroco di Germanedo, a due chilometri da Lecco ch'era la favola di tutto il contado, nonchè rimembranze dei preti di Carlo Porta e rimembranze del Monaco ortolano, pauroso ed egoista, nell'*Abate* dello Scott, e dell'abate Bonifazio nel *Monastero* scottiano, possono aver contribuito in qualche tratto a generare il tipo di Don Abbondio: il tipo che, dopo Don Chisciotte, è il più umoristico della universale letteratura.

Contrasti umoristici.

A Don Abbondio si vuol bene perchè non è cattivo: gli manca solo un po' di coraggio. Solo per salvar la pelle dice gran bugie; è un egoista, ma d'un egoismo povero, timido, mingherlino, casalingo, pedestre, più passivo che attivo. S'appagherebbe di piccoli piaceri: non brama che vivere in quiete: è avaro, ma la sua è l'apprensione parsimoniosa e gretta d'uomo che non sa procacciare. La paura in lui è composta di più paure diverse, che sono in un rimescolamento continuo. . . .; e le sue cautele e furberiole lo conducono a guai più grossi di quelli che vuol fuggire. Altra è la paura di Sancio Panza, indi-

pendente dalla ragione; dove quella di Don Abbondio è convertita da lui in prudenza, anzi in sapienza. Tale, egli non ha più ragione di nasconderla; quas non sa nemmeno d'essere pauroso.

Non diversamente dal Graf, pensò il De Sanctis:

La dissimulazione di Don Abbondio non è già ipocrisia e doppiezza, che lo renderebbe odioso: ma è un fenomeno della paura. La quale gli fabbrica un mondo sofistico fondato sulla prudenza o arte del vivere, col suo codice e le sue leggi; un vangelo a cui crede e vuol far credere, e che gli forma i suoi giudizi e gli detta le sue azioni. E perchè tutti indovinano, fuorchè lui, il vero motivo dei suoi giudizi e delle sue azioni, scoppia il riso.

Scoppia il riso dal contrasto ch'è nella sua natura e nel suo ufficio e che egli scambia col destino. *Il coraggio uno non se lo può dare... È il mio pianeta, che tutti m'abbiano a dare addosso; anche i santi.*

Don Abbondio era una comica ammonizione al basso clero. Padre Cristoforo e il cardinal Federigo erano un tragico rimprovero al clero alto dei nostri giorni.

Così il Carducci. Infatti il padre Cristoforo, per contrapposizione a Don Abbondio, corrisponde all'Innominato dopo la conversione. È l'uomo che sostenne e sostiene *una lunga guerra tra un'indole focosa, risentita, e una volontà opposta, abitualmente vittoriosa, sempre all'erta e diretta da motivi e da ispirazioni superiori.*

La storia die' al Manzoni fra' Cristoforo Picenardi da Cremona, che eletto a servizio del Lazzaretto, fu più volte udito dire: — Io ardo di desiderio di andar a morte per Gesù Cristo.

Singolari analogie di carattere e di vicende si scorsero tra il padre Cristoforo e fra Giambattista da Modena, al secolo Alfonso III d'Este duca di Ferrara. Il quale, dopo una giovinezza abbandonata al suo proprio arbitrio e a una smania di giustizia, a trent'anni si fece frate; ed ebbe zelo ingenuo, fino a credere di poter piegare a un'opera buona l'imperatore Ferdinando II.

In questo eccesso di fervore o d'ideale, e in questo difetto di senso pratico, anche padre Cristoforo riesce uomo vero e, insieme, eroico. Altre analogie sono tra il frate del Manzoni e il padre Eustachio ed Enrico Warden nel *Monastero* dello Scott: ma come diversi! Basti il dire che il Manzoni con una sola osservazione arguta seppe render diverso, cioè più vivo e bello, il modo con cui il padre Cristoforo acquieta il frate portinaio quando Lucia e Agnese entrano nel convento: l'espediente

delle parole latine inventato dallo Scott per il suo padre Eustachio. Perfezionamento non minore ebbe nel duello di Ludovico (fra Cristoforo) il combattimento consimile che si legge nell'*Abate*, tra i Leslie e i Seyton.

Dei personaggi secondari. *Agnese* (nome che significa casta, venerabile) è viva immagine di madre e di contadina. Le si dan cinquant'anni da chi dedusse da due passi (ai capitoli II e VI) che Lucia e Renzo ne han venti. È furba, la sua parte; e dice che tutti i signori han del matto, chi più, chi meno.

Pratica la religione nella misura del senso pratico. La esperienza ch'ella vanta e in cui tanto confida, è travolta, umiliata in un conflitto di casi superiori, straordinari. Ma ella è buona: perdona a Don Abbondio; a Don Abbondio, ella, che conosce il valore del denaro, presta quattrini. Il suo parlare è, in rispondenza alla figura, perfetto.

Di *Perpetua* non importa discorrere: perchè meglio di ogni critico la intelligenza popolare immortalò in lei il tipo della serva brontolona e affezionata, che ubbidisce e comanda, secondo l'occasione.

Nè possiamo indugiare intorno le figure disegnate più rapidamente e tutte vive: fra Galdino (da *galdino*, sasso?; ma da prima questo nome aveva il padre Cristoforo); il frate chiacchierone e corto che precede e deve far passare la superiorità del padre Cristoforo; l'Azzeccagarbugli (da prima detto dottor Pèttola e dottor Duplico), che con le gride tien da conto anche i ritratti dei dodici Cesari rappresentanti del diritto e della giustizia romana e che assomigliò nella realtà a un leguleio di Lecco, conosciuto dal Manzoni; il conte Attilio canzonatore, che il destino vuol canzonato dalla conversione non di Don Rodrigo per fra Cristoforo, com'egli pensò burlando il cugino, ma dalla conversione dell'Innominato per Lucia; il Conte Zio e il Padre Provinciale diplomatici, il sarto letterato, il Griso, l'oste della Luna piena, la faccendiera donna Prassede. E Antonio Ferrer? e Tonio astuto e Gervaso sciocco; quello che diventa identico a questo allorchè è in preda alla pestilenza?

Don Ferrante.

Tra i più ammirati personaggi secondari si eleva don Ferrante, lo scienziato e filosofo aristotelico, nella cui sdegnosa e signorile compostezza è qualche cosa di don Chisciotte, e nella cui dottrina e nelle figura è qualche tratto dell'Antiquario dello Scott.

Il suo bel ragionamento intorno alla peste fu fatto sul serio

dal famoso poeta Claudio Achillini e mandato allo storico Agostino Moscardi: e come Don Ferrante discusse della peste, gli scolastici discutevano *an Deus sit substantia vel accidens*.

Dal *Commentariolo d'un galantuomo* di Alessandro Verri, e forse dal Petrarca, il Manzoni attinse pregiudizi da attribuire alla scienza di don Ferrante. Solo è strano che un aristotelico come don Ferrante non tocchi Galileo. Poteva non conoscere di nome colui che già aveva messo e metteva il mondo a rumore: o almeno poteva non disprezzarlo fino a non volere nè nominarlo nè sentirlo nominare?

Notizie storiche della Monaca e del Cardinale.

. . . . Restano, per la storia, la *Monaca* e il *Cardinale*. Nella storia la Signora di Monza fu Marianna De Leyva, di famiglia spagnola; figlia a Don Martino, già *merino* (potestà) del principe Don Carlos; comandante di lancieri a Milano; valoroso soldato a Lepanto e nelle Fiandre; signore di Monza per feudo ottenuto da Francesco Sforza. Marianna nacque il 1575. A tredici anni, professò nel convento delle Umiliate a Monza; e prese il nome di Virginia quando fu monacata il 12 settembre 1591. Essendo maestra delle educande, rimandò dal convento una Isabella degli Hortensi perchè sorpresa in colloquio con Giovanni Paolo Osio (l'Egidio), la cui casa era attigua al convento. Per vendetta l'Osio fece assassinare l'agente particolare della Signora, ed ella per « obbedienza » alla superiora fu costretta a concedergli la « remissione ». Egli l'innamorò. Dalla tresca nacque un bambino, morto nel 1602; una bambina l'anno dopo (legittimata col nome di Francesca il 17 ap. 1606); e la tresca costò cinque omicidi, tra cui due monache. L'Osio, imprigionato, con una sua lettera di preghiera al cardinale Federigo diede a sospettare più di quello che il Cardinale sapeva, e a Federigo suor Virginia confessò tutto, mentre l'Osio, fuggito di carcere, era nascosto in un bugigattolo del convento. Ella fu trasferita a Milano e dovè assistere al processo ma non quale complice. Fu murata viva nel convento di Santa Valeria, e « smurata » tredici anni dopo, morì il 7 gennaio 1750 « vecchierella veneranda ». Nel romanzo ebbe il nome di una santa regina e monaca. Come si vede, furon posposti di tempo i fatti a cui il Manzoni accennò con vereconda riserbatezza: la riserbatezza che suggerì, per la lettera d'Egidio, la sola e celebrata frase: *L'infelice rispose*. Nell'episodio della Monaca, il Tommaseo trovava fin dalla prima lettura « tutto sovrano ».

Il poeta infatti vi precorse la psicologia del romanzo moderno, lasciando scorgere, per un rigore quasi scientifico, fin gli accessi isterici.

Quanto al Cardinale, che artisticamente idealizzato rappresenta « l'Augusta e serena maestà della Chiesa », non aggiungiamo che qualche notizia alle notizie che ne diede il Manzoni stesso. Federico Borromeo nacque a Milano il 18 ap. 1564 da Giulio Cesare e da Margherita Trivulzio. Da giovane pareva inclinato alle armi. Studiò scienza a Bologna e vestì l'abito ecclesiastico nel 1580. Nell'82 compì a Parigi gli studi teologici; nell'86 fu cameriere segreto di Sisto V; nell'87 cardinale; nel '95 arcivescovo di Milano. Il 6 dicembre 1619 aprì la Biblioteca Ambrosiana. Rifiutò la candidatura alla tiara. Compose 113 opere di cui 42 inedite. Fra quelle in latino sono: *Delle donne estatiche e illuse; Dell'estasi naturale; De' rari costumi d'amore.* Credeva nelle streghe e fece bruciare alcune vecchie che passavan per tali; anche protestò contro un editto che proibiva le risaie nel giro di cinque miglia dalla città. Ma fra le molte sue istituzioni benefiche furono collegi, oratori, ospedali. Morì il 21 settembre 1631.

IV. — Pregi del romanzo. — L'indole del poeta. — L'umorismo.

Ponendosi in « contatto immediato, sincero e genuino con la natura », il Manzoni, all'opinione del Comte, parve iniziare una nuova età dell'arte e, ad opinione del Panzacchi e del Negri, sembrò prevenire il Balzac e lo Zola nel porre le grandi basi della letteratura e dell'arte moderna. Storicamente è obbligo notare che oggi, dopo poco più di mezzo secolo, il romanzo storico si concepisce già in modo diverso dal modo tenuto dal Manzoni e che il Manzoni potè essere nella conquista del vero naturalista prima del tempo, ma non potè essere del tutto narratore impersonale e obiettivo; non nascondersi, scomparire col suo *io* o *noi* dalla narrazione, secondo il canone e il maggior progresso metodico del Naturalismo.

D'altra parte, criticamente si può scorgere che disciplina tenne luogo dei progressi del metodo e delle forme nel produrre il capolavoro. Come, con che guida, il Manzoni compiè l'opera di virtù universale; fu umile per gli umili e attinse altezze per cui « non vi fu nessuna abbastanza grande che si possa credere più grande di lui »?

Il buon senso

Il Manzoni disciplinò la forza dell'ingegno al buonsenso. In arte, il buonsenso è senso estetico: onde quella simmetria morale che riscontrammo nei personaggi dei *Promessi Sposi* e che si riscontra anche nelle *situazioni*.

Così le nozze liete degli sposi fan contrasto alle tresche affannose della Monaca; il banchetto nuziale ha luogo lassù dove la vergine è stata attesa da chi ne ha impedito le nozze: il rito nuziale è celebrato dallo stesso curato che l'ha posposto alla sua paura: fra Cristoforo muore filantropo e fu omicida: l'Innominato ha per il Cardinale e per Lucia la riconoscenza che Don Rodrigo avrebbe dovuto prodigare a lui, ecc. E il buon senso in arte è sobrietà. Sobrietà nel comico, nel serio, nel tragico.

Si rammentino le scene del convito al palazzo di Don Rodrigo, dell'ospitalità del sarto, del colloquio del Conte zio col Padre Provinciale, del mercante e degli oziosi all'osteria di Gorgonzola (e, per l'attitudine di Renzo, si confronti questa a due scene consimili nei lib. V. c. I e lib. XI c. X del *Gil Blas*, che meglio di tante altre opere potrebbesi annoverare tra le così dette fonti letterarie dei *P. S.*); si rammenti il colloquio tra don Abbondio e l'Arcivescovo; gli episodi della peste e quella prodigiosa scultura della vecchia che s'imbatte in Renzo e grida all'untore; il tradimento del Griso; l'incubo e la morte di don Rodrigo . . . Si rammenti la descrizione dell'assalto alla casa del Vicario di Provvigione, alla cui efficacia e vivezza convennero un'acuta e nuova psicologia della folla e le rimembranze dell'assalto alla casa del ministro Prina, che il Manzoni vide.

Sobrietà nelle similitudini. Abbondano; ma vedetene la giustezza e precisione dei termini, e l'evidenza dei concetti desunti dalla natura, dalla vita, dalla storia, e la finezza di quelle a cui, per attribuirle all'anonimo, l'autore diede apparenza di strane.

Sobrietà nelle descrizioni naturali. Nelle prime postille il Tommaseo, gran descrittore, disse il Manzoni « per lo più indeterminato per difetto di stile ». Chi lo direbbe indeterminato quando descrive l'addio a Lucia; il ricovero di Renzo nella sodaglia e la luna crepuscolare *pallida e senza raggio*; il temporale, le campagne che Renzo attraversa e quella sua vigna per cui il Pascali, poeta interprete acutissimo della vita naturale osservò: « Leggete e dite che cosa in fatto di descri-

zioni naturali . . . aveva l'Italia nei principii del secolo da invidiare da altre letterature . . . E come è qui tutto vero e tutto vivificato da un sorriso, ora amaro, ora mesto, ora allegro! ».

E la descrizione che introduce al romanzo, lunga soltanto agli occhi di chi guarda e non vede?

Parsimonia non è indeterminatezza. Al Manzoni fu lode esser parco anche nel descrivere, perchè nel descrivere guardò all'anima delle cose: aggiunse vita ai personaggi con la vita del paesaggio e in questo infuse la vita di quelli.

Ma nonostante cotali pregi e tant'arte riconosciuta in lui, i critici non furon d'accordo a definire che sentimento ebbe il Manzoni della natura e della vita. Fu o no pessimista?

Pareva al D'Ovidio « una delle più strane ingiustizie che siano mai state dette » il dire che al Manzoni mancasse « la serenità contemplativa, la tranquillità di sguardo, la obiettività avanti il reale ».

Ciò non parve ingiustizia ad altri, perchè nella considerazione psicologica sul Manzoni si rifletterono le considerazioni politiche e religiose. Non potendosi affermare che i *Promessi Sposi* fossero opera di aperta e diretta guerra agli oppressori, il capolavoro del poeta tenuto per capo del partito neo-guelfo, fu tenuto per opera di rassegnazione cristiana e rassegnazione insieme, inerte, passiva. Quindi il Manzoni doveva essere un gran pessimista.

Pessimismo e fede

Eh! non approvava forse la opinione dell'abate Giuliani, « che fece consistere tutta l'educazione in due punti: avvezzare a sopportare l'ingiustizia; insegnare a perdonare il nemico »?

Eppure la religione di fra Cristoforo e di Federigo e del padre Felice è attiva: il perdono non importa fiacchezza anzi gran forza; e nell'insegnamento di *tutta la favola* c'è che l'uomo propone e Dio dispone, come c'è « aiutati che t'aiuto ».

Appunto perciò credette non contradirsi il Carducci, il quale colpì nelle prime *Battaglie* il pessimismo del romanziere, « Pare lo scetticismo della vecchia società che rifugiasi in chiesa »: e nel discorso per il monumento del Manzoni in Lecco dichiarò che nel romanzo il poeta « fece la gran vendetta sul dispotismo straniero e sul sacerdozio servile ed ateo ».

Nel fatto, sapete quale fu proprio il Manzoni? Lo manifestò egli stesso in un passo che aveva scritto per l'introduzione ai *Promessi Sposi*.

Lettori miei, se dopo aver letto questo libro voi non trovate di aver acquistata alcuna idea sulla storia dell'epoca che vi è descritta e sui mali dell'umanità, e sui mezzi ai quali ognuno può facilmente ricorrere per diminuirli, in sè e negli altri; se, leggendo, voi non avete in molte occasioni provato un sentimento di avversione al male di ogni genere, di simpatia e di rispetto per tutto ciò che è pio, nobile, umano, giusto, allora la pubblicazione di questo scritto sarà veramente inutile.

Il Manzoni ammetteva al mondo molti mali; e quale ottimista potrebbe negare che si commettono ingiustizie, che la virtù va soggetta a mille prove? Ma il Manzoni vedeva nel mondo anche pietà, nobiltà, umanità. È pessimismo questo? è pessimista chi crede in un premio, in un pareggiamento di conti in un'altra vita? Ottimismo e pessimismo insieme; cioè buonsenso.

Il qual buonsenso avrebbe potuto anche chiarir meglio la natura e il grado dell'umorismo del Manzoni: quell'*humour* di lui, che per alcuni è tutta dolcezza e per altri è ironia, sarcasmo.

Nell'*umorismo* entra naturalmente il malumore con il buonumore e il bell'umore; e si sa che l'umorismo scaturisce dal contrasto del reale con l'ideale; che richiede perciò il sentimento e la conoscenza della imperfezione umana; che abbisogna quindi di pessimismo. Ma prima di tutto l'*humour* ha un pregio nell'essere indefinibile, e come tale nell'adattarsi agli animi a cui conviene o che lo percepiscono. La frase di Renzo: *A questo mondo c'è giustizia finalmente!*, può sottintendere per uno il benevolo e indulgente consiglio a sperare nella giustizia divina più che nella giustizia terrena, e può significare a un altro l'ironia crudele della disperazione.

Poi, come definir l'umorismo di uno scrittore se non si conosce a fondo, nello scrittore, l'uomo?

Ed ecco una nuova opposizione di giudizi: il Manzoni per il Bonghi aveva « lo spirito benevolo, ma atto a cogliere il ridicolo, il debole d'ogni cosa e d'ogni uomo »; e il Tommaseo notava sul testo del romanzo:

« Ha un non so che di sardonico in ogni suo tratto... In tutto trova egli da criticare... È il carattere dell'autore ».

Un aneddoto.

Per fortuna, un aneddoto dimostra che il Manzoni fu umorista come pessimista: ch'egli ebbe un fondo di senso umano, di pietà, anche quando, talvolta, il suo sorriso fu sogghigno: umorista temperato da quel buonsenso nostrano che non esagera all'eccesso i mali della vita, nè sottomette alla bassa

realtà le pretese dell'ideale; umorista che perdona agli altri perchè perdona a sè stesso.

Chi non ricorda il vecchio servo di Don Rodrigo che stette ad ascoltare il colloquio tra il padrone e fra Cristoforo e valse così di strumento alla Provvidenza per lo scampo di Lucia? Il Manzoni chiede se il vecchio fece bene ad ascoltare dietro la porta, e prosegue: *Ci son delle eccezioni alle regole più comuni e men contraddette?*

Non conoscendo l'uomo si resterebbe incerti nel tono della domanda e della risposta. Sul serio, il Manzoni era convintissimo che ci sono delle eccezioni alle regole più comuni e men contradette. Tanto vero, che fece una volta come il vecchio servo e per un fine molto meno nobile. Narrò il Barbera che egli editore trattando con Pietro Manzoni, il figlio, per un'indennità a una stampa abusiva fatta dal Le Monnier, « seppe che dietro una bussola della stanza . . . li stava ascoltando don Alessandro ».

Questa non bella ascoltazione dimostra che non poteva esser spietato con gli altri chi attingeva l'*humour* da' suoi stessi difetti. E il Manzoni non creò don Abbondio, in cui mise tanto di sè? Ci mise l'amor della quiete, l'esitazione, la diffidenza, la timidezza non priva nemmeno da certe paure, che lo fecero poi credere un gran pauroso a chi ne ignorò insigni prove di coraggio morale e civile.

V. — Difetti.

Accuse d'inverosimiglianza.

Sotto gli occhi della critica non passò liscia l'azione dei *Promessi Sposi*, anche in quanto a verosimiglianza. Quella benedetta scopa della peste ebbe di bisogno che Don Rodrigo se ne stesse in Milano nel colmo della strage, e alla fine di agosto. Se il rovello dello scacco patito per Lucia non gli lasciava più godere la solitudine del suo palazzotto, non poteva andar altrove? Non poteva andar dove la peste infierisse meno, se la malinconia dei tempi gli rendeva ingrata la campagna?

E la necessità di provveder presto alla salvezza di Lucia esentava davvero il padre Cristoforo dal ricorrere all'Arcivescovo: il parere di Perpetua? Altri dubbi, che fan pensare, ebbe Paride Zaiotti, del quale con le debite riserve poteva dirsi come diceva don Ferrante del Machiavelli: birbante sì, ma d'ingegno. In quei due discorsi *Del Romanzo in generale*

ed anche dei Promessi Sposi, che il critico classicista agli stipendi dell'Austria pubblicò nella *Biblioteca Italiana* (1827) e che furono ristampati più volte (6.ª ediz. 1840), egli — lo Zaiotti — si domandava se il cardinal Federigo non fu troppo mite con Don Abbondio, lasciando in ufficio tal pastore: se il voto di Lucia, allorchè essa aveva già avuto parole di conforto e il danno non era imminente, non fosse « inconsiderato »: e se, d'altra parte, quelle parole di *restar vergine* non supponessero cognizioni che la fanciulla non doveva aver acquistate.

Ma più curiose sono alcune osservazioni per cui vediamo come mutano i gusti e come anche critici acuti rimangono a dietro ai grandi artisti nel prevenire i progressi della verità artistica.

Lo Zaiotti non si rassegnava ad ammettere l'ordine dei pensieri di Renzo appena che ebbe passata l'Adda: il primo pensiero, di sè (sono salvo!): il secondo, l'addio alla patria (sta lì, maledetto paese!), il terzo pensiero: Lucia. Per noi oggi in quest'ordine è verità stupenda: è realtà della vita, nuda e cruda. Invece lo Zaiotti avrebbe voluto che per prima cosa Renzo « stendesse le braccia alla terra della sua sposa e gridasse »:

— *Lucia, io vivo ancora e vivo per te!*

Un Renzo melodrammatico! Scene anche più drammatiche lo Zaiotti non si peritava a suggerire: per esempio, che l'Innominato cedesse Lucia a Don Rodrigo: poi, pentito, piombasse a salvarla! Erano appunto questi gli effetti dello « spirito romanzesco » che il Manzoni aveva soffocato con tanto studio.

Che più? Il critico si doleva fino che il poeta non avesse introdotti dei versi nella narrazione: laudi al Signore; giulive canzoni di guerra; canzonacce di monatti!

Più a vizio del genere che del Manzoni quel classicista attribuiva altri difetti « d'interesse e di calore ».

Intervenne a pro' del romanzo storico, contro i due discorsi zaiottiani, Giuseppe Mazzini. Ma neanch'egli risparmiò critiche al Manzoni, e tra esse:

« Forse il fine ch'egli ebbe di rischiarare un oscuro periodo del secolo XVII si svelò troppo apertamente ad ogni capitolo, sicchè ne è riuscita piuttosto una storia resa dilettevole da romanzesche avventure innestatevi, che un romanzo fatto dall'intreccio d'un fatto storico ».

Noi sappiamo come e perchè il Manzoni preferisse comporre una storia a un romanzo. Però dalla necessità storica

venne una sproporzione molto visibile tra la prima e la seconda parte: delle quali l'una ha tante vicende in pochi giorni, e l'altra poche vicende in più mesi. E l'amor della storia generò un male più grande, il maggior difetto dei *Promessi Sposi*. Il Goethe, il Fauriel, lo stesso Manzoni avvertirono che l'elemento storico in certe parti occupava troppo a lungo il campo: più che altrove nella descrizione della peste, tacciata di soverchie minuzie pur dallo Zaiotti.

« A proposito delle descrizioni della guerra, della fame e della peste — aveva detto il Goethe — il Manzoni lascia a torto la veste di poeta e mostra lo storico nella sua nudità... Ma appena i personaggi ricompaiono, il Manzoni torna nella pienezza della sua gloria ». Tagli non pochi nè piccoli il poeta fece nella prima minuta; tuttavia nel giugno del '27 scriveva al Fauriel: « Je sentais moi même que c' était trop long, généralment parlant; mais, pour ici, c' est un caquetage de famille ».

La discontinuità.

La sovrabbondanza dell'elemento storico impedì la piena ed intima unione di esso con l'elemento romanzesco: e questo difetto di compenetrazione tra la realtà storica e la realtà fantastica e poetica non era forse quello che il Manzoni aveva più desiderato evitare? Come ci cadde?

Pare che secondo un primo disegno, il romanzo, in cui avrebbe avuta azione principale l'Innominato col rapimento di Lucia, sarebbe finita con il voto della vergine: e Renzo si sarebbe fatto soldato di ventura portando il suo dolore, lontano, in Alemagna.

Estesa l'azione e mutatone il compimento, i capitoli XXVIII, XXX, XXXI e XXII, nella seconda parte, rimasero quasi materia greggia: o piuttosto gli avvenimenti pubblici impigliarono i personaggi romanzeschi in modo che le loro vicende non penetrarono in quelli per intima virtù dell'azione.

La catastrofe

Notare, come fece il Graf, che il prevalere delle forze storiche su quelle individuali risponde ai canoni del romanzo realista, non esclude il difetto: perchè altro è il prevalere e altro il sovrabbondare o l'opprimere. Come conseguenza inevitabile il Cestaro trova un « deus ex machina » in quella che don Abbondio chiamava la « scopa », la pestilenza. La catastrofe, secondo il Cestaro non deriva dal contrasto delle forze messe in azione, non per concatenazione logica di situazioni successive, di cui l'una si trasforma nell'altra, ma dall'inter-

vento di forze estranee.... soprannaturali ». E che ci sia abuso di soprannaturale, nei *Promessi Sposi*, opinò anche il D'Ovidio.

VI. — La questione del romanzo storico.

Quando il Grossi leggeva dei *Lombardi* il Manzoni interrogava, di tratto in tratto: — È vero questo? —: e subito diceva — bene! — se l'amico rispondeva che il fatto era vero, che era nella storia. Ugualmente accadde col D'Azeglio; il quale sapendo il debole del Manzoni una volta gli fece credere autentico un documento che si era inventato lui. La stessa ragione indusse il Manzoni a condannare come falso il romanzo storico; spintovi pure dalla coscienza del maggior difetto dei *Promessi Sposi*. Sulla verità nel romanzo scriveva fino dal 1828 in forma di una lettera critica al Goethe; ma attese diciassette anni prima di pubblicare lo studio *Del romanzo storico e, in generale de' componimenti misti di storia e d'invenzione*.

Questa, del resto, era stata una delle questioni introdotte dal Romanticismo e sostenuta pro e contro lo Scott; e si può dire che, *pro domo sua*, non ci fu romanziere storico di qualche coscienza artistisca, il quale dal tempo che si cominciò a discorrere del romanzo del Manzoni fino ad oggi, non toccasse quel benedetto tasto. Sarebbe già un grave compito annoverare tutti i romanzieri e i critici che vi si esercitarono solo nel frattempo che vi rimeditò su il Manzoni, dal '28 al '45. Ad ogni romanzo notevole, fosse dell'Hugo o del Guerrazzi, del D'Azeglio o del Grossi o del Cantù, la critica tornava da capo; nè mancò chi, come il Cantù, contradicesse al detto col fatto. L'autore della *Margherita Pusterla* nel '31 aveva esclamato: « Bella verità che è ne' romanzi! Quel che v'ha di storico va affogato nel finto... Qui è storia o finzione? Il dubbio è pena! ».

Tra gli avversi, dopo Paride Zaiotti, discorrevano *sul romanzo storico* Giov. Galvani e l'abate Ferd. Orlandi (nel' 39): tra i favorevoli, il Tommaseo, e Gius. Bianchetti in due *Discorsi critici intorno alla questione se giovi di ammettere o no nella letteratura italiana il romanzo storico* (1832). G. B. Niccolini ne faceva argomento di una lezione all'Accademia della Crusca ('37): Gius. Picci determinava *Diritti e leggi del romanzo storico*.

Una distinzione dello Zaiotti

Il Manzoni non leggeva nè difensori nè accusatori. Solo delle prime critiche ch'eran state fatte ai *Promessi Sposi* lasciò travedere qualche impressione e qualche ricordo, e più che d'altri, dello Zaiotti: il quale per l'Innominato, la Monaca di Monza e il Cardinale aveva chiesto: — « Dove finisce l'ornamento del romanzo? dove comincia la verità dello storico? » Senza dubbio il Manzoni alluse, respingendola, anche alla distinzione dello Zaiotti tra il « romanzo storico » e il « romanzo descrittivo »: l'uno in cui sono argomento fatti e personaggi storici con mescolanza di privati avvenimenti: l'altro che « porta un'azione immaginaria in un tempo ed in un paese determinato, e la rende più evidente con la fedele descrizione dei costumi e dei luoghi »: l'uno inammissibile per lo Zaiotti e ammissibile l'altro. Si vede così, da questa distinzione, che non è stata del tutto una novità ai nostri giorni concepire il romanzo storico in ambiente storico, ma senza personaggi storici.

Stupendamente, frattanto, il Mazzini rispondeva allo Zaiotti: che ogni forma di romanzo come ogni forma d'arte ha il compito di generar l'illusione del vero. Certo « se un solo fatto straniero allo spirito e alle idee dell'età che fingete, verrà a rompere l'illusione che trascina la fantasia più secoli addietro in mezzo ad una generazione d'uomini spenta, avrete perduta l'opera vostra ». Non perciò deve essere falso il romanzo storico.

Oh quali sono i generi veri? « Nulla è certo; la verità è chimera — aggiungeva il Mazzini — e noi dobbiamo rassegnarci a una guerra perpetua di pareri e sistemi che si divorino l'un l'altro, come gli armati di Cadmo ». Proprio così! Ma il Manzoni si affidava senz'altro a questo principio: richiedersi nel romanzo storico due assentimenti: lo storico e il poetico; onde la contradizione dell'assunto. Dire invenzione è dire il contrario di storia; il finto è contrario al vero.

Si allarghi pure il campo della storia; ricerchi essa le costumanze, frughi nei documenti, scelga, scarti, accozzi, deduca, induca e si avranno rappresentazioni tanto più fedeli e vive quanto più oculato e destro sarà lo scrittore; ma poi...? Nelle cose formate di parti consentanee, ogni miglioramento d'una parte qualunque serve a render più solido il tutto; in quelle composte di elementi contrari e incompatibili, il miglioramento induce alla distruzione.

Il dire che i romanzi dello Scott piacevano, non valeva per il Manzoni a provare che piacerebbero sempre e che il genere avrebbe vita lunga e robusta.

Dicono che di un solo suo lavoro il poeta morisse pienamente contento: quello *Del romanzo storico.* Tanto fidava nel rigore della sua logica! Ma in difesa di sè stesso il minore romanziere Bazzoni avrebbe potuto fin dal'28 attaccarne il ragionamento alla radice chiedendo al Manzoni di precisare il vero storico. Osservava il Bazzoni nel *Falco della rupe:*

Alcuni rigoristi portano l'accusa di frammischiare cose menzognere alle reali e deturpare in tal modo la storica purità; ma si potrebbe a questi domandare: Accusate voi i grandi storici, come Livio, Tacito, Guicciardini d'essere menzogneri perchè facciano tenere ai duci d'armate, ai principi, ragionamenti in pubblico ed in privato, ch'essi non hanno di certo ascoltati nè altri a loro ha riferiti?

Limiti del vero e del falso secondo il Tommaseo

Più acutamente il Tommaseo determinava le relazioni del vero e dell'immaginario nella storia e fuori della storia.

Le obbiezioni mosse alla missione dell'immaginario col vero nell'opere d'arte possonsi torcere contro la narrazione storica stessa, contro l'esposizione dei fatti presenti, e fin contro l'uso dell'umana favella. Nelle storie di Tacito e in tutte le storie umane; nella relazione degli uomini di Stato e de' privati cittadini, de' magistrati e de' testimoni intorno a cose vedute e provate ed esaminate diligentemente, nella esposizione d'intimi affetti sentiti da noi medesimi; chi può farsi mallevadore ad altri e a sè stesso che ciascuna parola corrisponda così fedelmente alla proprietà delle cose da non lasciar sospettare gli inconvenienti del romanzo storico nella cronaca, nel giornale, nella lettera famigliare?

E quanto alla finzione, il Tommaseo distingueva il falso, l'immaginario, ed il finto; notando che il « falso », è sempre illecito, e mai bello per sè; che il « finto » alcune cose suppone per farne grado ad altre (lo ammette la matematica nei postulati, le scienze corporee nelle ipotesi, la logica nelle concessioni, nelle supposizioni la vita quotidiana) e che « l'immaginario non solo è concesso alla mente, ma necessario così come la facoltà da cui nasce ». Considerando tutto questo, e che il vero è relativo anche nella storia, e che finzione non è falsità, gli argomenti del Manzoni « potevano anzichè sconsigliare novelle prove, ispirarle ».

Venendo ai critici recenti, le loro opinioni intorno al ragionamento manzoniano si possono comprendere in tre giudizi che a prima vista sembran cozzare fra loro, ma che il lettore arguto saprà, volendo, metter d'accordo senza grande fatica.

Giudizi sul romanzo storico.

Il primo: che il Manzoni ha ragione in teoria e torto in pratica. Il suo romanzo è un'eccezione alla regola. Che importa sillogizzare intorno alla falsità dei generi letterari? Il

poema didascalico e il dramma pastorale non son più logici del romanzo storico, ma le *Georgiche* e l'*Aminta* si ammirano ancora (G. Mazzoni). I generi o le forme si trasformano, evolvono; ma lascian di sè tracce immortali nei capolavori.

Il secondo giudizio: che il Manzoni fu un po' troppo sottile, eccessivo, ma ebbe ragione in tutto: precorse i moderni studi su la morfologia delle lettere: e il romanzo storico, genere falso, sparirà (D'Ovidio).

Il terzo giudizio: che il Manzoni errò nella stessa concezione del romanzo storico dando pari importanza alla materia e alla forma, e forse più a quella che a questa. Vide un dualismo di leggi e una contradizione di intenti, dove non è nè può essere questione che di unità e d'armonia estetica; si preoccupò d'un doppio assentimento, storico e poetico, dove basta uno solo, quello poetico: trovò inevitabile o una confusione o una distinzione dei due elementi, la storia e l'invenzione, dove se ne vuole la fusione organica entro la forma dell'arte (Cesaro). Così un romanzo storico perfetto, nella forma, sarebbe il *Capitan Fracassa* del Gautier.

Per nostra fortuna, i *Promessi Sposi* son qualchecosa di meglio che il *Capitan Fracassa* perchè son qualchecosa di più che un romanzo storico!

VII. — La risciacquatura. — Lo stile.

Narrò il Manzoni stesso che essendosi dato al romanzo col fermo proposito di comporlo in una lingua viva e vera, gli si affacciavano senza cercarle espressioni proprie, calzanti, fatte apposta per i suoi concetti, ma erano del suo vernacolo, o francesi, o per avventura del latino . . . Ne cercava di equivalenti nei testi di lingua: ma i termini che trovava in testi e vocabolari erano ancora dell'uso? Non sapeva. Onde il viaggio in Toscana. Avrebbe voluto andarci fin dall'ottobre del '22 e dalla primavera del '23: ma non vi andò che nel settembre del '27, portando a risciacquar nell'Arno i suoi cenci, i *Promessi Sposi*.

Lunga risciacquatura: gran questione! Del modo tenuto a scrivere il romanzo il poeta discorreva già nell'*Introduzione* che aveva rifatta quattro volte e che innovava con tanta originalità il vecchio trovato del manoscritto anonimo. Se non che avvedendosi come per tal faccenda di lingua e di stile occu-

perebbe un libro a giustificarne un altro, s'era interrotto per riprender poi il discorso, di cui nell'*Introduzione* definitiva lasciava il solo accenno che tutti ricordano. E il discorso riprese nel '33, con a collaboratore il Grossi, nell'opera *Della lingua italiana*, rimasta incompiuta.

La questione della lingua.

Da questa, da altri studi e scritti e lettere, e infine dalla *Relazione intorno all'unità della lingua e ai mezzi di diffonderla* (1868) e dall'*Appendice* alla relazione stessa, ci venne la risoluzione dottrinale a cui il poeta intendeva volgere la questione eterna. La risciacquatura ne fu, prima, la risoluzione pratica. In sostanza, correggendo il romanzo, egli s'attenne « all'uso odierno dei Fiorentini colti ».

Appena dunque fu a Firenze il Manzoni impose a G. B. Niccolini e a Gaetano Cioni « la penitenza » di dare una ripassata al romanzo, mentre egli nello studio della lingua viva cercava i consigli di Giuseppe Borghi e di Guglielmo Libri: tutti valentuomini.

A rivedere poi il romanzo da cima a fondo, passo passo, occorse la fortunata pazienza dell'Emilia Luti, giovane fiorentina di qualche cultura.

Ma nella teoria — « l'uso odierno dei Fiorentini colti » — era una petizione di principio, come ben vide Guido Mazzoni. Se il popolo fiorentino o la parte di esso più colta s'allontana dalla parlata de' concittadini umili, la ragione è data dalla cultura, la quale ha il suo fondamento nei libri: e i libri e i giornali anche a Firenze sono scritti in italiano e non in fiorentino.

Nel fatto ancora una volta meglio della teoria potè il buonsenso; e con tanta prudenza procedè il Manzoni che nei *Promessi Sposi* ricorretti il Bonghi non rintracciava un solo ribobolo.

Come i *Promessi Sposi* ebbero acquistato fattezze più schiette e più naturali, vennero fuori, dal novembre del '40 al settembre o ottobre del' 42, in 94 dispense, di cui le ultime quattro contenevano la *Storia della Colonna infame*. Due letterati, G. B. De Capitani e F. Ambrosoli cominciarono subito a riscontrarne le varianti nella lingua letteraria! Una comparazione perpetua fra l'edizione del 1827 e quella del 1840 — compiuta più tardi da R. Folli (1877) e da P. Petrocchi (1893-'902) — fu prima concepita da Alfonso della Valle de' marchesi di Casanova.

Quanto ai lettori comuni, seguitarono a leggere il romanzo

della prima maniera, che nelle edizioni abusive costava poco: e quanto ai critici, più o men comuni, gridarono che per migliorare il lavoro, il Manzoni l'aveva peggiorato, e che nella prima edizione doveva vedersi « il vero getto del suo genio »! Novantanove volte su cento i critici colgon nel segno così. Ma è curioso osservare che alcuni preferissero i *Promessi Sposi* del '27 a quelli del '40 perchè parevan loro aderir meglio al carattere regionale: è curioso pensassero, come diceva il Cantù:

Essendo lombardo il tipo dei personaggi, lombarde le azioni, lombarda poteva essere anche la parlata . . . (*non il dialetto*) . . . Si noti . . . che il Manzoni vi faceva parlare genti vulgarissime . . . , senza bisogno di usare il dialetto, come credonsi costretti tanti altri novellatori, e fino alcuni parrochi in dottrina . . .

Il bello era che il Manzoni sin dal principio la pensava in quest'altro modo:

Pretese della verità e della lingua.

Le maniere lombarde . . . è stato nostro proposito di schifarle a tutto potere . . . E quando pure . . . , per imitare il costume, ci siamo arrischiati di porre in bocca di persone illetterate qualche errore di lingua, abbiamo avuto cura che questo errore non fosse particolare all'uso e all'abuso del dialetto milanese . . .

Pensava ancora il Manzoni:

. . . Far parlare in un componimento qualche personaggio in una lingua, in un idioma diverso dalla lingua generale del componimento, è usanza così antica come comune. L'hanno tenuta Dante, il Boccaccio, il Tassoni . . . , il Molière e più ampiamente ancora Walter Scott . . . Ma si noti che questi scrittori . . . hanno fatto la cosa con discrezione . . . *e a certe condizioni* . . . Ficcar nel dettato proprio d'una lingua voci e locuzioni d'un dialetto riconosciuto per barbaro da tutti e anche da quei che lo parlano, è cosa che . . , farla a bello studio, sarebbe per verità strano ed infelice studio . . . ; un voler guastare la cosa che si fa senza manco ottener l'effetto d'imitarne un'altra . . .

Ebbene, per diritto d'arte naturalista, alcuni di quei malcontenti della risciacquatura ebbero ragione oggi contro il Manzoni. Oggi, quando il Fogazzaro ed altri ammettono a dirittura il dialetto nei dialoghi dei loro romanzi, il proconsole della Crusca, l'illustre Del Lungo, trova difettiva nel dramma e nel romanzo moderno « la parte essenzialissima del linguaggio dei personaggi, perchè più o meno, o del tutto aliena dal linguaggio che veramente fu loro proprio. Punto questo che il Manzoni medesimo nel romanzo suo non considerò forse abbastanza ».

Tornando alla nostra storia, un giorno il Giusti chiese al Manzoni: — Che estro t'è venuto di far tanti cambiamenti al tuo romanzo? Per me stava meglio prima. —

Per tutta risposta il poeta gli diè a leggere un periodo della

prima edizione: lungo, avviluppato, bistorto...: e il Giusti, arrivato alla fine con ripugnanza crescente, si lasciò scappare: « Oh! che porcheria! ». « Porcheria », per modo di dire, non solo di lingua ma di stile.

Naturalmente: alla risciacquatura era seguita acconciatura migliore: maggiore disinvoltura stilistica; più fine convenienza di toni al grado del racconto, dei dialoghi, dei personaggi.

« La questione della lingua quale fu posta innanzi negli ultimi anni è, come al tempo di Dante, questione più che altro, di stile ».

Così il Carducci.

Tuttavia nell'ammodernare lo stile il Manzoni non fu meno prudente che nella adozione del linguaggio, per quanto fosse prosatore originale.

Precursori dello stile moderno.

Originale prosatore non poteva non essere, e insolito nella nostra letteratura, egli che volle fossero tutt'una cosa espressione e pensiero: egli che pensò con tanta modestia, ma con tanta fermezza, a modo suo. Per lui il ragionamento s'impose all'arte rettorica; e nello stesso tempo che lo stilista andò in cerca dei pregi della lingua, il gran Romantico italiano fu innovatore addestrato dallo studio dei classici a comprendere quei pregi, a conservarli, a ravvivarli egli stesso. Precursori nella innovazione della prosa moderna il Manzoni ne aveva avuti. Oltre che l'Alfieri, il Baretti, l'Algarotti, il Cesarotti e, sopratutti, il Beccaria e il Verri. Dal Beccaria apprese « l'efficacia del retto sentire » e lo stile del Beccaria era definito dal Foscolo « assoluto e sincero ». Di A. Verri ricordò forse un articolo sui *Difetti della letteratura italiana,* in cui leggevasi:

Il nostro stile è troppo manifatturato: non abbiamo il coraggio di andare a capo. Che importa avvertire il lettore col terribile rumore d'un risonante e vuoto *conciossiacchè* della connessione d'un periodo coll'altro?

Non basta forse ch'essa vi sia? Non isnerva egli lo stile il non lasciar nulla da supplire al lettore?.

Ma il Manzoni s'avvide che per tal modo si sminuzzava la prosa italiana in prosa francese: sapeva, sentiva che l'indole della nostra lingua è musicale: che essa obbliga l'artista all'euritmia dei periodi, alla composizione organica e armonica delle loro parti. Che fece? Ne' suoi periodi le proposizioni incidentali e dipendenti si congiungono, senza fatica e senza rettoriche inversioni, alla proposizione principale, ma tuttavia

in modo che la sua prosa è difficilissima da tradurre in francese. Tolse i *conciossiacchè* e molte delle congiunzioni di vecchio uso e quelle facili a sottintendere, in modo che la sua prosa è anche difficile tradurla in latino; ma non interruppe l'ordine logico, non trascurò l'armonia. Parve anzi abusarne talvolta elevandola al tono poetico. Al contrario, lasciò correre assonanze e cacofonie, lasciò quasi cadere la semplicità nell'incuranza allorchè il pensiero lo volle, perchè, al disopra d'ogni altro pregio, volle che la forma rappresentasse le sfumature del pensiero perfettamente meditato.

Ed ecco perchè al Graf fu giusto dire:

> Prosa mirabile senza dubbio, e rara troppo nella nostra letteratura, anzi unica, ma un pochino povera di colore e di suono.

È troppo abbondevole (potrebbe aggiungersi) di *ma* e di *però*, divenuti necessari per la soverchia antipatia delle altre congiunzioni. Ed ecco perchè al Carducci fu giusto dire che « nè tutta la lingua è nell'uso fiorentino dell'oggi, nè tutta la prosa moderna nei *Promessi Sposi* ».

Il Giordani, che nella prosa dei *Promessi Sposi* aveva ammirato proprio « l'idolo de' suoi pensieri », aveva pur previsto che seguaci malcauti si trarrebbe dietro l'autorità del Manzoni! Se il Carducci non resisteva alla dirotta sciattaggine dei manzonisti, che sarebbe avvenuto della prosa italiana moderna?

VIII. — Popolarità dei Promessi Sposi.

— *Chi m'avariss mai dit, quand me smazzucavi* (scervellavo) *a fà quel liber, ch'el doress fà tant fracass!* Questo il Manzoni diceva in confidenza al suo servitore nel tempo che classicisti e romantici armeggiavano con i *Promessi Sposi* alla mano e battagliavano manzoniani e scottiani se fosse superiore lo Scott, come credeva anche il Carrer, o il Manzoni, come pensava anche il Balbo. E nasceva la leggenda d'un complimento tra il Manzoni e lo Scott, per cui l'uno si sarebbe professato discepolo all'altro. Nel fatto, cioè nella *Bella ragazza di Perth,* era lo Scozzese che imitava l'Italiano.

Chi gli avrebbe mai detto, al Manzoni, che impressione di miracolo proveremmo noi oggi a vedere in compagnia di chi nacquero i *Promessi Sposi*, nel periodo più agitato dello

sforzo e della tempesta, tra Iacopo Ortis e Renato, tra Manfredo e Rolla? Chi gli avrebbe mai detto che biblioteca, che mole di ricerche, di confronti, di studi si eleverebbe, in poco più di mezzo secolo, intorno e sopra la sua « cantafera »? Chi gli avrebbe mai detto con che lode saluterebbe la sua memoria il maggior maestro della nuova Italia?

Opinioni del Carducci.

Perchè Giosuè Carducci ammirò sempre nei *Promessi Sposi* la verità « intuita in tutti i suoi aspetti da un grande e sereno intelletto, da un animo alto e puro »: e *I Promessi Sposi* introdusse egli all'Accademia della Crusca e fra i testi di lingua.

Certo, intorno all' '80, quando più induravan le polemiche, il Carducci negò che il romanzo manzoniano fosse lettura popolare e opera di vaste influenze esotiche; e negò che convenissero nelle scuole ginnasiali alla intelligenza dei fanciulli, convinto che un artista, « analizzatore fino e profondo di caratteri originalmente sorpresi dalla natura, rappresentatore artisticamente immediato della realtà, vuole idonea preparazione di studi, di facoltà, di osservazione ad essere letto e meditato degnamente ».

In quest'ultima opinione, il Carducci non avrebbe avuto concorde il Manzoni. Il Manzoni raccomandava alla figlia Vittoria, quasi per « carità del sangue », di dare a leggere alla nipotina il romanzo; perchè questo « invecchiava alla maledetta . . . , e c'era proprio bisogno che venissero su di quelli che se ne rammentassero per forza ». Ma accadde che una delle nipotine del Manzoni chiese un dì al nonno d'aiutarla nell'analisi logica d'un passo dei *Promessi Sposi;* e il nonno l'aiutò, e il compito meritò gradi 5!

Edizioni.

Intorno alla popolarità la questione era ed è nel determinare il valore della parola. È o non è popolare un'opera che in settant'anni ebbe più di 150 edizioni? (alcune illustrate. Dopo le prime illustrazioni litografiche e dopo le scene fatte dipingere a fresco dal Granduca di Toscana nel Palazzo a Poggio Imperiale, i *Promessi Sposi* ebbero i disegni del Gonin e d'altri nell'edizione '40-'42; e ai nostri di G. Previati vinse il concorso per un'edizione illustrata dell'ed. Hoepli). È o non è popolare un'opera di cui anche chi non l'ha letta ricorda, conversando, frasi e tipi di personaggi? Il Carducci non la vide in mano a pastori e contadini e a uomini e donne del popolino, e di rado la vide in mano a signore della borghesia e

dall'aristocrazia; ma neanche si vede più spesso in mano a tutti costoro la *Divina Commedia*, che è o dovrebbe essere la Bibbia degli italiani. Quanto all'influenza all'estero, è pur vero che i *Promessi Sposi* in Europa non esercitarono l'efficacia che la *Nuova Eloisa* nelle letteratura tedesca e inglese, e che il Balzac nella russa: ed è vero che non hanno avuto la popolarità che seguì i *Miserabili*.

Traduzioni.

Tradotti in tutte le lingue, anche in greco e in armeno: ebbero in tedesco, in francese e in inglese traduzioni diverse, e al Ruffini quasi doleva che le signore inglesi non conoscessero altro libro italiano che i *Promessi Sposi*, non conoscendo il Leopardi. Del resto, si potrebbe opporre al Carducci un'altra verità: che noi italiani oggi conosciamo molti poeti decadenti d'ogni nazione, ma che in Inghilterra, in Germania e Francia, san poco o male chi sia Giosuè Carducci. Il quale, infine, negò l'agguagliare e l'innalzare il Manzoni a Dante e all'Ariosto.

Lasciamo discutere per la preminenza dell'Ariosto sul Manzoni chi n'abbia voglia; e Dante si vorrebbe vederlo giganteggiare solitario pur all'ammirazione dei più fervidi manzoniani. Ma che volete? Quella benetta « cantafera » contenendo tutto il mondo morale di una mente alta, profonda e pura assomiglia proprio all'opera di Dante e dello Shakespeare; ed ha una forza che ne comporterà e ne accrescerà sempre più l'ammirazione avvenire: il sentimento della morale eguaglianza.

CAPITOLO QUARTO

Evoluzione e degenerazione del romanzo storico

(1827-70 circa)

COME FU VITALE UNA FORMA IBRIDA.

I. 1827-'48. — Scottiani: Bazzoni; Varese. — Confronto tra Scott e Rossini. — Falconetti ed altri. — Colleoni; Di Cesare. — Manzoniani: Grossi, d'Azeglio, Cantù. — Bice e Fanfulla. — Le caricature manzoniane e i caricaturisti. — L'originalità del Rosini. — Il dialetto e *Il Diavolo del Sant'Uffizio* (1847). — Romanzi in scene. — *Il duca d'Atene* (1836). — *I Piagnoni e gli Arrabbiati* (1843). — Tommaseo e Revere precursori del « verismo ».

II. La scuola toscana e il duce satanico. — Unità nell'opera del Guerrazzi. — *La Battaglia di Benevento* (1827). — *L'Assedio di Firenze* (1836).

III. Digressione umoristica. — Satira e *humour*. — Un pregiudizio del Tommaseo. — Yorich, Didimo e Beniamino. — *Il manoscritto d'un prigioniero* (1833); *Il Buco nel muro* (1862).

IV. Popolarità del Guerrazzi. — Un gesuita ingenuo. — Sufficienza e insufficienza del padre Bresciani.

V. 1848-70. — Documenti d'amor patrio. — Degeneranti e degenerati. — Carlo Alberto travestito. — *Gli Albigesi* (1855). — Passaggio dal medio evo alla storia dell'Indipendenza. — Garibaldi e garibaldini. — Romanzi d'argomento antico. — Castellazzo. — Paradossi di Giuda e tradimento di Petrucelli della Gattina. — *La giovinezza di Giulio Cesare* (1876).

Gli studiosi del romanzo francese sdegnarono fin di nominare, al di là del 1840, i minori romanzieri storici per attendere alla corrente vitale e feconda del romanzo contemporaneo e del romanzo storico rinnovellato secondo le più artistiche vedute dello Stendhal, del Gautier, del Feuillet e Fleubert; e parrebbe naturale che si dovesse fare altrettanto per noi. Dopo un accenno al Grossi, al D'Azeglio, al Cantù e al Guerrazzi dir addio a tutti i vecchi e men noti romanzatori della storia. Certo non si pretende di far qui uno studio compiuto o un catalogo di tanta materia. Ma quella vecchia corrente del romanzo storico, che in Francia, al di là del'40, impaludava nei bassi fondi dei romanzi fantastici, d'appendice e giudiziari, fu in Italia una fiumana non solo dilagante, ma poderosa; solcata in un periodo di quasi cinquant'anni da ingegni arditi, quali il Tomma-

seo, il Revere, il Rovani, il Petrucelli, il Castellazzo: alimentata dalla popolarità dei *Promessi Sposi* e dell'*Assedio di Firenze* e dalla ricchezza e varietà della nostra storia; benefica, per quanto scarsa di fecondità artistica, per i fini a cui fu rivolta: patriottici, politici, sociali e morali. Si ha un bel dire: i romanzi storici in Italia non ebbero più ragione d'essere dopo la disdetta che ne diede il Manzoni o dopo la guerra del '49. Dal '49 al '59 parve ancora bello e utile scriverne, e ne scriveva ancora il Guerrazzi: e fin al '70 gli Italiani ebbero bisogno di sollecitazioni a integrare la nazione con la sua capitale e a rammentare antiche glorie. Pur dopo il '70 sopravvennero altri motivi a una intempestiva cultura di quella forma ormai secolare, che insieme col dramma storico aveva avuto a compagna la fortuna della pittura storica e del dramma storico in musica.

Mazzini e i romanzieri storici.

Ma nel 1837 Giuseppe Mazzini, che appassionatamente aveva fatto appello agli scrittori di parlare della storia d'Italia al popolo italiano, distinguendo e contrapponendo le discipline del Manzoni e del Guerrazzi, noverava degni discepoli del primo soltanto il Pellico, il Grossi, il Carcano e il D'Azeglio, e non nominava alcun discepolo del secondo! Si mostrava mal pago dell'una e dell'altra scuola, e interponendovi poco noti seguaci d'un « eclettismo esitante fra l'imitazione e l'innovazione, tra gli antichi e i moderni », conchiudeva che nè la nobiltà delle intenzioni nè qualche bella scena sparsa qua e là, nei romanzi di questo e di quello, basterebbero a « vincere l'obblio ch'era in serbo per essi ».

Così il Mazzini, nel 1837. Aveva torto allora? Vennero di poi, dopo quelli più celebri, altri romanzi, migliori al suo giudizio o alle norme dell'arte?

I. — Scottiani, manzoniani e indipendenti.

L'aspettazione e la pubblicazione dei *Promessi Sposi* accrebbero la voga e la stima letteraria dello Scott. Nel '28 il Tommaseo annunciava d'averne tradotto *Le cronache della Canongate*; nel '30 G. B. Bazzoni romanziere pubblicava una nuova traduzione del *Waverley* dedicata dall'editore a un Ciambellano di S. M. I. R. A.; e allo Scott si dava Carlo Rusconi traduttore dello Shakespeare. Dello Scott discorrevano tra gli altri critici: Sansone Uzielli nell'*Antologia* ('23-'24); Francesco Beltrame, che dal *Kenilworth* traeva la tragedia *Anna*

di Leicester: e nella *Rivista Europea*, del '40, G. Niccolini, autore di una vita del Byron. Per di più, romanzieri stranieri, seguaci ed emuli dello Scott, trovavano in Italia terra propizia. Oltre che il D'Arlincourt, che allo Zaiotti pareva « bizzarro », vi trovavan via aperta il Van-der- Velde e lo Zohokke, i quali eran citati anche dal Mazzini, e il Cooper, che sebbene non arrivasse allo « sterminato » ingegno dello Scott, allo Zaiotti piaceva, perchè non « ledeva la maestà della storia », nel *Pilota*, nella *Spia*, nei *Coloni*, nel *Redwood*, nell'*Ultimo dei Mohicani*.

Resistendo nell'amore allo Scott e nell'amore al romanzo storico, nonostante i « colpi dei Paridi » classicisti, gli scottiani d'Italia non si atterrarono dunque nemmeno davanti ai *Promessi Sposi*. Affermavano anzi d'ammirare assai il Manzoni, e l'ammiravano sinceramente perchè l'imitavano in parte essi pure: ma in quelle loro dichiarazioni oneste s'intende, pur quando non lo dicono, che al Manzoni anteponevano di molto nell'ingegno, nell'arte o nel metodo Walter Scott.

G. B. Bazzoni, contento delle tre edizioni che in pochi mesi ebbe il *Castello di Trezzo*, e forse contento che nei *Promessi Sposi* non ci fosse, come nel suo primo romanzo, nè un *ariolo* o mago a salvezza degl'innamorati, nè citazioni di versi in testa ai capitoli, nè canzonette; e forse non malcontento del « lato vulnerabile » che si rinveniva nei *Promessi Sposi*, il magistrato Bazzoni pubblicò nel '29 il *Falco della Rupe o la guerra di Musso*. Con questo passava dal medioevo all'età moderna: narrava di Gian Giacomo De Medici, che al tramonto delle milizie venturiere in Italia tentò di arrestarne la cadente fortuna e sostenne contro Massimiliano Sforza la speranza di farsi un principato indipendente (1531-32). Elemento romanzesco il Bazzoni trovò nelle vicende del bandito Falco e della figlia di lui, Rina, amata dal fratello del De Medici: e per la « poesia italiana della narrazione » ebbe gran lode dal Tommaseo, che, nell'insieme, giudicò il *Falco* « una composizione saggia ». Ma mentre il difficile critico ne encomiava particolarmente alcuni episodi e le descrizioni di un tramonto e di un incendio, ne riprovava la mollezza nell'amore, la poca schiettezza dei caratteri, la lingua affettata e impropria.

Falco della Rupe

Questo romanzo, di cui furono fatte incisioni e, fino al '68, cinque ristampe, rasentò la popolarità. Naturalmente l'autore ci prese gusto. Con *La Bella Celeste degli Spadari* (1830)

ricorse ai più piccoli ricordi rimasti nei documenti e nelle cronache milanesi del 1666; poi, dopo *Racconti storici* e dopo l'illustrazione storica *I quelfi dell'Imagna o il Castello di Clanezzo*, compose con nuova fortuna quella *Zagranella o una pitocca del cinquecento*, la quale fu ristampata anche ai nostri giorni (1884). Ecco la più manifesta influenza dello Scott!: il racconto, rifuggente « dagli aridi e spinosi campi della politica » per « trasportarsi tutto umile in catapecchie », innalzava Zagranella all'amore di Filippo de La Joyeuse sire di Châteauneuf, e prima la rappresentava lavandaia a discorrer così:

Zagranella.

Io son qui venuta per dismuiare i panni. Non è mercora oggi? Questa è la mia giornata, poichè giobba, se nol sapete, si fa bucato alla Vetra...

E così le dicevano, a Zagranella, i pitocchi suoi compagni:

Landra smorfiosa! Fai l'agra ed hai la muffa perchè non ci si vede la croce d'uno strozzato di quattrino nelle bisacce!

Per la via dello Scott proseguì non meno a lungo, imperterrito, Carlo Varese. Egli nominando i tre maestri del romanzo storico metteva, forse non senza intenzione, primo lo Scott, secondo il Cooper e il Manzoni terzo. Più oltre, egli metteva lo Scott in linea parallela al Rossini e li paragonava... in musica: cioè, lodava lo Scozzese d'avere, come il Rossini, « mascherata la verità »; d'avere, come il Rossini, rappresentate « con atroce indifferenza » « tremende scene, catastrofi terribili »: d'avere, come il Rossini, « evidenza di piano, chiarezza, ampiezza, semplicità » e gli stessi slanci dal « malinconico di un funerale alla delizia di una festa da ballo »! Non solo: pareggiava lo Scozzese e il Pesarese anche nei difetti: abuso delle *terzine* » (figura musicale) e dell'andamento ardito ed animato che dà alla composizione un'attività, un fragore, una vivacità che non sono sempre del soggetto », e abuso in entrambi di *crescendo* e di *ammorzature!*

Tuttavia il confronto dimostrava nel Varese un ammiratore non cieco dello Scott; ne rilevava, egli prima del Tommaseo, quel carattere « d'atroce indifferenza » che sarebbe un dì la rappresentazione « obiettiva » e il vanto della scuola realistica.

Come lo Scott aveva rappresentato i costumi della vecchia Scozia, il Varese cercò per il romanzo italiano terre ugualmente vergini o poco conosciute: la Liguria e la Sardegna. Lo Scott aveva trovato argomenti romanzeschi anche nei co-

stumi della sua giovinezza, e poichè il Cooper, descrittore di costumi ignoti ma non d'età lontana, aveva fatto lo stesso, il Varese pubblicava fin dal '28 la *Fidanzata Ligure* con azione nel 181 . . . . proponendosi di descrivere « gli usi di un popolo che, per contrasto bizzarro a consuetudini nazionali, e per l'influenza del governo sotto cui visse, e per la geografica sua posizione, non rassomiglia a nessun altro popolo d'Italia ». Diceva:

La Fidanzata ligure.

Sotto questo aspetto son d'avviso che convenga al mio romanzo... il titolo di storico, e forse a miglior diritto di molti altri che lo assumono perchè alcuni dei loro personaggi portano il nome di qualche principe poco o molto conosciuto per politiche vicende. Se mai cercaste in esso il meraviglioso od il bello ideale, non vi sia di sorpresa se non troverete nè l'uno nè l'altro. Non ebbi in mira che di dipingere la società privata coi molti suoi vizi... e le poche virtù.

Non par d'udire uno di quegli innovatori che oggidì ritentano il romanzo storico?

Così fin dal '28 era inevitabile un avviamento al romanzo di costumi. Ma si noti che il Balzac non fece il gran passo dal romanzo storico *(Les Chouans)* ai primi saggi delle *Comédie Humaine* che verso il '30. Anche si noti che nella singolare *Fidanzata Ligure* del Varese c'era già qualche cosa dell'*Ernani* pubblicato nel '30, due anni dopo. Fra il zerbinotto alla moda e l'eroina capricciosa e convulsiva (l'autore era medico) interviene l'uomo dal mantello bruno, lo spagnuolo misterioso, ospite dei montanari devoti alla libertà e terribile *domino celeste* in un ballo in maschera! Riscontro curioso: se non che il Cervantes e il suo Rocco Guinart furono in mente all'Hugo come al nostro romanziere. Per il quale fu di vantaggio, a sollevarne la materia, oltre che il grande amore al Cervantes, la conoscenza e lo studio del Heine; e fu danno, oltre che la fretta, il dipingere a tinte scozzesi i costumi liguri come i sardi, e i montanari liguri come i pastori, i cantori e i zampognari di Sardegna.

Un precursore di Ernani

L'affrettava il fine civile e politico. In sei anni compose almeno sette romanzi dopo l'*Odaleta* e la *Fidanzata* (di cui una ristampa è del '57): *Preziosa di Sanluri ossia i montanari Sardi* (1828; rist. nel '32 e nel '57); *I prigionieri di Pizzighettone* (1830); *Il proscritto Sardo* (1830); il *Folchetto Malaspina* (1830); i *Torriani e Visconti*, consegnati alla Stella nel '32 ma non pubblicati che nel '39, perchè all'autore, che frattanto attendeva a storie di Venezia e di Genova, non sembravano più necessari « codesti lenocini » a rinfrancare l'amore

della storia patria ». Del *Folchetto* trentatre anni dopo la prima edizione usciva a Torino una seconda edizione, ove, nel frontispizio l'opera era detta *del Cavalier Carlo Varese deputato al Parlamento Nazionale*. — Similmente, ma con assai minore genialità, fu più scottiano che manzoniano A. F. Falconetti. Invano noverando maestri « Walter Scott, Cooper, ed altri », fra gli *altri* il Falconetti asseriva « più dotto e pittore egregio Manzoni. . . . che ha versato sì bei tesori d'erudizione e di filosofia, d'imaginazione e di lingua nell'aureo suo . . . romanzo ». Egli faceva il contrario e peggio del Manzoni. Il Manzoni, a chi gli offeriva da leggere un romanzo storico: Vede ? — disse —, certi manicaretti quando uno gli ha cucinati, non ama più di gustarli. — Invece il Falconetti, autore dei romanzi veneti *Irene Delfino* e la *Villa di San Giuliano*, e « animato dallo spaccio » che questi ebbero a Parigi e dalla traduzione in francese dell'*Irene*, preferì alla stessa lettura dei romanzi altrui (e ne lesse molti) nientemeno che il disegno di comporre egli un romanzo « per ciascun secolo del veneziano stato »! Per l'ottavo secolo scrisse la *Naufraga di Malamocco* (1830), in cui esagerava il Conte Attilio e dava ai dialoghi qualche frase e attitudine manzoniana, attenendosi nel resto, burrasche, terrori e meraviglie, alla Scott. Peggio ancora. Cotesti manzoniani reticenti consultavano « fra gli altri » anche il Guerrazzi, sebbene non osassero nominarlo: eccitavano l'imaginativa alla *Battaglia di Benevento*, e sia perchè trattenuti dalla nobiltà della storia, sia perchè credessero render meglio il « colore » dei secoli antichi, classicheggiavano nello stile; dove il manzonismo di certe frasi conseguiva poi lo stesso effetto del famoso sorriso che apparve su la faccia del diplomatico Conte zio al finir del colloquio col reverendissimo Padre provinciale.

La Naufraga di Malamocco.

Tali quali il Falconetti (au. anche di *Adalulfo* rist. nel '65), o a lui molto assomiglianti, si comportarono Carlo Jäger, di cui il Tommaseo elevava dalla comune de' romanzi storici *La caduta di Feltre*; G. B. Canale, di cui piacque, sempre in quel torno di tempo, un *Gerolamo Adorno*: e certo più volentieri scottiani che manzoniani si mantennero nei loro primi romanzi C. Rusconi (*Giovanni Bentivoglio*, '36), Rovani (*Lamberto Malatesta*, '39), C. A. Vecchi (*L'Argillaro degli Adimari* e *Una fattucchiera del secolo XVII*). Bel tipo di scottiano era Cesare Campiglio, che rimproverava allo Scozzese di alterare la storia e diluire per lucro i suoi romanzi: e di questi alcuni egli —

Campiglio — compilava e abbreviava per una collezione dal titolo *Amenità di W. Scott!* Dal « difficile arringo dei romanzi » cercò dissuaderlo il Tommaseo: ma fece orecchie da mercante, chè troppo bel successo aveva avuto nel '30 la sua *Figlia d'un ghibellino* con la storia di Giulietta e Romeo cantata in ottave da un trovatore! Volgeva occhiate lunghe al Manzoni, « specialmente, nella morale, che sarà sempre la prima scienza »: sbirciava il Guerrazzi, e via!: nel '32 il Campiglio pubblicò il *Conte di Lavagna*: nel '37, *Lodovico il Moro* ed *Elena della Torre*.

Allo Scott e, più che al Guerrazzi, al D'Arlincourt, s'adattò C. Leoni (*Lucrezia degli Obizzi*, '36: *Speronella*, '37). Ma neppure Giovanni Colleoni tenendosi alle maniere dello Scott ebbe ardire di saltare il fosso e lasciar interamente di qua i *Promessi Sposi*, per accompagnarsi di là alla *Battaglia di Benevento*.

Isnardo.

Nell'*Isnardo o sia il Milite Romano* (1839: con saggi pubblicati fin dal 1835) intramise in una lotta fra Guelfi e Ghibellini una damigella siciliana perseguitata da un saraceno Don Rodrigo mostruoso; e guerrazziano, ma solo nello stile e nelle scene tragiche, prolungò l'azione dal Lilibeo alle Alpi per ripetere il nome di Roma e d'Italia da Sorrento a Sirmione, dalla Sicilia a Venezia, da Bologna ai piani Lombardi.

Sappi, o Roma, sappi, o Italia, che nell'amore che io per lei (*l'amata*) io perfeziono sempre più l'amore che nutro per voi...

E con l'esempio dei Guelfi e Ghibellini, il Colleoni ammoniva gli Italiani contemporanei a sedare le lotte di parte, le contese fratricide di città con città, a collegarsi e ad unirsi.

Più scottiano che manzoniano, sebbene semplice nello stile, diciamo anche Lorenzo Ercoliani medico, autore dei *Valvassori Bresciani*, ch'ebbero dopo quella del 1843, quattro edizioni, e furon seguiti dal *Leutelmonte*. « Nè storia nè cronaca » chiamava l'Ercoliani il suo racconto, ma « una vicenda soltanto, alla quale altre si connettono in guisa che ne risulti un tutto armonico ». Saltò il fosso, fu a dirittura antimanzoniano o guerrazziano Bartolomeo Signori, veronese, nell'*Adelaide Regina dei Longobardi — Storia di Pavia del secolo decimo* (1838)? Fu narratore con stile classicamente affettato e con tenebrose scene, benchè con lieto fine, anche in *Estella da Nogarolo o sia La signoria dei Torriani abbattuta dai Visconti* (1842).

Consimili. G. La Cecilia (*Masaniello*, '47), E. Maccolini (*Guglielmo Tempioni*, '43), C. Caimi (*Ghisola Caccianimico*, '47). Miglior scrittore, ma grave anche lui, l'Ademollo nella *Marietta de' Ricci*, '40. Decisamente diverso da Walter Scott e dal Manzoni, e non seguace d'altri esempi che l'*Anacarsi*, il *Lascaris*, il *Ciro* e l'*Aristippo*, si professò il cav. Gius. di Cesare nell'*Arrigo di Abbate ovvero la Sicilia dal* 1296 *al* 1313 ('36): scrittore classicheggiante ma dignitosamente infervorato dall'amor di patria.

Grossi 1791-1853 e D'Azeglio 1798-1866.

Ora, quanto scemò l'influenza scottiana nei manzoniani propriamente detti, e prima in Tommaso Grossi e in Massimo d'Azeglio: dei quali l'*Ettore Fieramosca* è del '33, il *Marco Visconti* del '34 e il *Nicolò de' Lapi* del '41? (Il D'Azeglio lasciò incompiuto un terzo romanzo: *La lega lombarda*).

Oggi crediamo tutti col Panzacchi che gl'imitatori del Manzoni sono rispetto al gran modello pallide ombre. Nondimeno il Grossi e il D'Azeglio anche per noi, oggi, superarono d'assai gli altri condiscepoli manzoniani per l'ingegno e per il metodo d'arte. Il D'Azeglio, a cui nel dipingere il gruppo di mezzo « nella tela della *Disfida di Barletta*... venne il pensiero che ci sarebbe da fare un romanzo di questo fatto », confessava di aver cominciato a scrivere « all'impazzata, senza troppo sapere dove andava a finire »: ma già alla concezione dell'opera pittorica aveva avuto lievito di buone letture. E per « vedersi avanti agli occhi gli uomini proprio vivi com'erano allora », al tempo di Niccolò de' Lapi, lesse non solo storici, ma novellieri, cronisti, epistolari, biografie; e s'ingegnò, per l'uno e per l'altro romanzo, di ritrar la vita « quanto poteva, col vero prima, poi aiutandosi colle induzioni e colla fantasia ».

Meglio riuscì a vivamente effigiar le passioni domestiche e cittadine nel *Lapi*, e sì che il Camerini, critico anch'egli non facile a contentarsi, diceva:

> La casa del popolano fiorentino, rappresentata *in ispaccato* mostra tutti i tesori di affetto, di lagrime e di eroismo onde uscirono la straordinaria potenza e la gloria di quella generazione.

Però quanto più piacque nel *Fieramosca* giovanile e cavalleresco la bravura dell'artista!

Piacque quanto la gentilezza di poeta e di schietto romantico nel Grossi, che, anima sensitiva ma ingegno non penetrante, apprese dal Manzoni di qual aiuto sia all'artista, per creare, il meditare. E Lupo, Arrigozzo, Marco Visconti, il Pel-

lagrua, il Conte del Balzo, il Tremacoldo, Fieramosca e Fanfulla, la Selvaggia, Niccolò de' Lapi, Maurizio poterono essere per quarant'anni personaggi vivi nella fantasia del pubblico italiano. Fu popolare la Bice, che perfezionò il languore e il pallore soave di tutte le donzelle del Grossi e del Romanticismo: restò popolare Fanfulla, che rinforzò e rabbonì in popolano quel diavolaccio del Conte Attilio, e, con qualche cosa del *Quintino Durward*, divenne frate più vivo e gioviale del monaco che nell'*Ivanhoe* si sbizzarrisce non meno ubbriacone e pugnace di lui.

Elementi manzoniani e scottiani.

Ma già altri notava che il Grossi per certe parti della tecnica si informò anche lui più allo Scott che al Manzoni; e che il modo del Tremacoldo a salutar Bice e il naufragio di Ottorino e Bice e l'annegato trovan alcune scene identiche, altre consimili, nel *Monastero* e nell' *Antiquario* scottiani; e che dello Scott è il personaggio introdotto dal D'Azeglio (e anche, prima, dal Bazzoni) a discorrere tedescamente l' italiano. C' è di più! Il D'Azeglio e il Grossi furono manzoniani nello stile; il D'Azeglio con qualche contaminazione di uso classico e di novellieri trecentisti, e il Grossi con molta snervatura nei dialoghi. Furono manzoniani nel bandir le epigrafi dai capitoli, ch'era a dirittura una rivoluzione; manzoniani nel ripetere la moralità cristiana, rinnovando la fede e nobiltà di Lucia e del padre Cristoforo in Ermelinda e nel frate Mariano, e innovando, se si vuole, più del Manzoni che dello Scott, certe figure d'osti, del Conte del Balzo, e qualche altra imagine. Ma il resto? D'onde le modalità delle sfide e dei tornei? d'onde il Tremacoldo e le cinque liriche intercalate nel *Visconti*, tra cui la *Rondinella*, e d'onde il trovatore Arnaldo Vitale del *Fieramosca*? E la Zoràide e la Selvaggia (innamorata invano di Lamberto come d'Ivanhoe l'ebrea dello Scott) che origine avevano? Quella delle solite saracene e zingare che il Varese aveva travestite e travestiva da « accabadure » e fattucchiere sarde o mutava in ragazze demonomaniache e vittime di mesmerismo, e che il Bazzoni e tutti gli altri scottiani avevan rappresentate o rappresentavano quali giovani dementi o profetesse di sventura. Lo Scott! Sempre lo Scott, quando non era il D'Arlincourt, in quegli elementi eterni di burrasche, rapimenti, morti apparenti, fughe e incontri e sotterranei e tombe, ecc. ecc.

L'imitazione per certe parti del meraviglioso aveva scusa nella storia dei tempi da tregenda: nondimeno anche nel D'Aze-

glio e nel Grossi il « colore » della storia italiana patì la sopraffazione delle tinte scozzesi. Più originali il D'Azeglio e il Grossi furon nei principali argomenti amorosi: sebbene per il *Fieramosca* il tema della mal maritata fosse assunto allora allora dalla Sand. Ma nuovo allora era il tema, che divenne poi nuovo motivo di psicologia al Maupassant e al Bourget, dell'amore per la figlia dopo l'amore per la madre, e fu per il Grossi una geniale audacia. Se non che diceva il Mazzini, più giustamente per il Grossi che per il D'Azeglio:

Argomenti amorosi.

> La scuola del Manzoni discorre dell'amore come di pura amicizia; con angeliche carezze di fratelli e sorelle; e spegne l'odio, appena infiammato..., con malinconiche riflessioni intorno le vanità umane, la sterile scienza, la giustizia di quaggiù. Suo grido consueto:
> « Volgete gli occhi al cielo! »

E mentre il Manzoni andava chiedendo agli amici che incontrava per via: — Tutti piangono ai casi di Bice, eh?, il Mazzini notava quanta bellezza e fierezza di storia il Grossi avrebbe potuto svolgere intorno al pallido Marco per un « appello al popolo del 1835 », e il Tommaseo, lo Scalvini e il Berchet, esuli a Parigi, lodavano il *Marco Visconti* come « cosa scritta con garbo », ma lamentavano « non trovarvi uno scopo ».

Però il De Sanctis non esagerava dicendo il Grossi « caricatura del Manzoni »? Caricatura non era nemmeno la *Margherita Pusterla*, che Cesare Cantù scrisse in carcere dal '33 al '34 e la cui pubblicazione nel '38 fu sospesa dalla Censura Austriaca. Al Cantù — censore dell'Hugo, da cui traeva colori foschi, e censore delle abbagliandi « esteriorità » scozzesi; romanziere del passato « per ritrarvi il presente e apprendervi l'avvenire ». — al Cantù mancò affatto il « fervor poetico » che il Mazzini negava al D'Azeglio; e lo stile di lui riuscì in confronto ai *Promessi Sposi* quello che il frate Bonvicino, per insegnare il benefizio dei conforti religiosi, riuscì in confronto al padre Cristoforo. Nondimeno la goffaggine manzoniana, piuttosto che alla *Pusterla* e alla *Madonnina d'Imbevera*, pur del Cantù, si deve alla *Caterina Medici* di Achille Mauri (2.ª ediz. 1854), al *Giovanni Torresio* di Iacopo Cabianca (1846), romanzo della vita studentesca padovana nel '600, e a quei romanzatori milanesi che poco dopo il '40 si servirono fin del *folklore* per imitare il Manzoni. Dopo un esempio di Defendente Sacchi, Pier Ambrogio Curti nella *Figlia dell'Armaiuolo* (1842) e un Predari e Ignazio Cantù manzoneggiarono intessendo favole intorno a qualche

C. Cantù 1805-1895.

oscuro modo proverbiale, o intorno a qualche vecchia nenia lombarda. E come manzoneggiarono!

Nel *Macario Spaccalancia* (1845) e in *Agata della Madonna del Monte* di Ignazio Cantù, il padre Cristoforo, Renzo Lucia, il Griso, Don Rodrigo, il conte Zio, si rincorrono quali fastidiose larve.

Peggio che caricature, infine, i romanzi di coloro che sfruttarono i *Promessi Sposi* con figli e nipoti di Renzo, con l'Innominato e fra Galdino; e anche con Fanfulla e col Sacco di Roma. Per poco non condanniamo pur così sommariamente e senza nominarlo l'autore della *Monaca di Monza!* Il pedantesco Rosini si vantava che il suo primo romanzo (1829) contasse più edizioni dei *Promessi Sposi*. Ne rideva il Manzoni, e presentatosi a casa sua l'autore della *Monaca di Monza* fe' rispondere che non lo conosceva. Il Rosini seppe la storia: ma non ne ebbe il senso artistico, quello appunto in cui più confidava: e quale artista, fu sopraffatto nella scarsa e pigra inventiva dalla pesante erudizione delle minuzie.

G. Rosini 1776-1855.

Pretendeva opporsi allo Scott non solo come precursore, sì anche come innovatore del concetto del romanzo storico.

Consiste esso nello scegliere un fatto vero e d' esporlo con tutte le sue circostanze istoriche tanto vere che verisimili... (al contrario di Walter Scott che per lo più tratta un fatto finto, innestandovi circostanze istoriche e vere...), non tralasciando veruno artificio nè occasione onde porre sotto gli occhi dei lettori quanto nella politica, nelle lettere e nelle arti avviene in quel tempo, e quanto può col mezzo del diletto giovare alla loro istruzione.

Nel fatto « vero » della *Monaca* conduceva l'Egidio a perire nel Po per *una scarica di quattro carabine* che lo *colpì* e *rovesciò morto*! Nella « vera » storia di *Luisa Strozzi* (1834), fatta avvelenare dal Duca Alessandro perchè virtuosa e ripugnante dal suo amore, immaginava il Duca a sorprendere in letto la Luisa in questo modo:

Alto era il letto, sicchè a traverso di quello diede un lancio il Duca, stendendo quanto più poteva le braccia, e credè d'averla afferrata per la testa; ma tanto era l'impeto della Luisa, che gli restò tra le mani stracciata la cuffia (c. XXXI).

E alla Strozzi dava un puro amante, *malinconico, solitario e fremente,* cioè romantico, a cui ella poteva ben dire:

Un pensiero basso entrar non può nel cuor vostro; e poichè il Cielo stabilì che io vostro sposa non fossi, debbe rimanervi almeno la speranza, il conforto, e lasciate che dica anche il vanto, di vedermi e sapermi ognora senza macchia (c. XXXII)

Il « vero » *Conte Ugolino della Gherardesca* (1843) traeva a un congresso tumultuoso nel tempio perchè l'arcivescovo Ruggeri gli gridasse, come nella Convenzione fu gridato a Robespierre:

Non vedi (!) che il sangue di mio nipote ti gorgoglia nella strozza e ti soffoca?

Le novità del Rosini.

Dopo ciò si dica se il Rosini meritò vanto di originalità introducendo nella *Monaca* (con le solite epigrafi ai capitoli) un inno di giovinette converse e una canzonetta su *L'amor platonico,* o attribuendo a un trovatore, nell'*Ugolino,* rime di Ciullo d'Alcamo, o fingendo fossero improvvisazioni accademiche, nella *Strozzi,* rime di poeti cinquecentisti! Si dica se all'originale intenzione di rappresentare la storia letteraria e artistica bastò l'arte d'uno che per mescolar letterati e artisti ai personaggi romanzeschi non trovò altro mezzo se non accademie, visite o feste, con gravi digressioni, per giustificare le quali citava i racconti introdotti nei loro romanzi dal Cervantes e dal Le Sage!

Si dica che profondità d'osservazione ebbe colui il quale dovendo descrivere, per esempio, una separazione di amanti, se la cavava in questo modo:

Chi conosce gli affetti dell'amore... può bene immaginare qual era... lo stato del cuore d'ambedue.

Al pedante, più della psicologia, importavano le citazioni a pie' di pagine che indicassero « i fonti » della materia. Notevole cosa nella forma della sua arte narrativa restò da osservare, per noi, forse sol l'uso del dialetto nei dialoghi, a cui egli allargò la mano già nella *Monaca* (C. V. e c. XX) e come nessun altro, allora, aveva ancor fatto.

Questa particolarità formale, che ha importanza storica dimostrando l'intendimento realistico dei nostri romanzieri minori subito dopo il Manzoni, e importanza letteraria dimostrando in quale difficoltà s'incontrarono i nostri romanzieri tanti anni avanti il naturalismo, persuade a ricordar qui anche *Il diavolo del Sant'Uffizio* (1847: 2.ª ed. '87) di Antonio Zanolini. È una *narrazione storico-romanzesca di Bologna dal 1789 al 1800,* ove, in tela vasta e varia, l'autore tentò « dipingere i costumi dei nostri padri » e ritrarre, senza grandi fatti e grandi personaggi storici, la vita comune, mediocre e umile, in quell'età di famosi rivolgimenti. Il romanzo storico testè risorto che

cosa si propone di più e diverso? Ma le buoni intenzioni lastricarono la via pur di questo *Diavolo*. Con fedeltà storica lo Zanolini rese quei contrasti di male fra le cadenti prepotenze e le ultime iniquità aristocratiche, e le bassezze e i delitti di una plebe tuttavia ottenebrata dalle superstizioni e dall'ignoranza antica: quei contrasti di virtù e passioni cittadine e famigliari che potevan commuovere una città di provincia tardiva alle novità dei tempi; tuttavia all'opera mancò l'energia creativa che penetrasse al di là della superficie i caratteri umani ben osservati: mancò al romanzo prolisso, chiacchierone, massiccio, la consistenza vitale. Ebbene, lo Zanolini a render proprio « naturali, vivi, semplici » i suoi personaggi sperò molto, troppo, nella forma.

Lingua e dialetto.

Il Manzoni, come s'è visto, pensava d'aver fatto bene ad evitare i lombardismi anche nei dialoghi. Riconosceva però che là dove c'è unità di lingua poteva, con discrezione, trovar ragione l'uso del dialetto nei dialoghi.

Così uno scrittore inglese o un francese introduce senza biasimo in una commedia o in un racconto un gallese o un guascone, il quale volendo e non sapendo parlare inglese o francese, fiorisce il discorso di voci e di locuzioni del suo idioma, ch'è una bellezza . . . Faccian così a fidanza colla lingua loro quelli che ne hanno una . . .

Con discrezione; osservando una condizione essenziale: ed è che:

. . . quei personaggi parlino davvero quel loro particolare idioma, lo parlino cioè non solo coi suoi propri vocaboli, ma colle desinenze, colla ortografia, colle leggi sue proprie, qual'è insomma.

Il Rosini facendo a fidanza più del Manzoni colla lingua italiana s'attenne a questa condizione essenziale. Lo Zanolini invece, convinto, convintissimo che « di giorno in giorno la lingua scritta più si scosta dall'idioma che si parla », che fece?

. . . nei dialoghi mi sono servito della lingua che si parla, adoperando idiotismi e modi di dire del dialetto proprio degl'interlocutori, *aggiustati a foggia del linguaggio comune*.

E siccome l'aggiustamento non bastava spesso all'intelligenza dei lettori, tradusse a pie' di pagina, nella maledettissima « lingua che si scrive », gli idiotismi bolognesi!

Pensare che il bravomo, esule per amor di patria, a Parigi, disdegnava la « servile imitazione dei Francesi » e « solo teneva rivolta la mente », scrivendo il suo romanzo, al romanzo « dell'immortale Alessandro Manzoni »! Ma a realismo

formale e più che formale richiaman meglio, fin dal '36 e dal '43, due artisti di ben altra forza.

N. Tommaseo 1802-'74.

Niccolò Tommaseo teneva il Manzoni per « il più grande tra i viventi poeti d'Italia e d'Europa », eppure sottoponeva tanta ammirazione alla « relazione del vero » e non tutto giudicava perfetto nei *Promessi Sposi,* nemmen quando, in più cose da prima notate quali difetti, si ricrebbe a sempre più ammirarli. Padrone di sè in tutto, il Tommaseo fu originale anche nel romanzo storico. *Il Duca d'Atene* (1836; 2.ª ed. 1858) è svolto in parti or narrative or rappresentative, drammatiche.

Il Vitet aveva già dato l'esempio di « scene storiche »: ma il Tommaseo prima di lui aveva ideato una nuova forma di romanzo storico, tra lirico ed epico, con rappresentazione di fatti diretta, sintetica e viva. Che ingegno! Che danno in quei suoi eccessi e in quei ritegni che ne impedirono l'opera vitale di romanziere moderno e precursore d'ogni straniero! Che stilista!

Tóni e maniere, frasi e voci, nei dialoghi dei *Promessi Sposi* eran proprio quelli che rendessero nel loro perfetto colore i personaggi alti e umili del secolo XVII? Come riuscire nel romanzo storico alla perfezione di verità, che nel romanzo contemporaneo già conseguiva il Balzac, senza venir meno, rappresentando la vita d'altri tempi, allo stile moderno? alla lingua viva? Certo il Guerrazzi con la *Battaglia di Benevento* manifestò, all'intendimento medesimo, un'energia stilistica che piacque al Tommaseo, e gli parve una forza tesa sino allo sforzo, ma potentissima. Per sè, nello scrivere i dialoghi e a rappresentare l'azione del *Duca d'Atene*, diceva il Tommaseo:

> Alla verità storica mi sono attenuto eziandio nel linguaggio, richiamando alcuni vocaboli spenti nell'uso moderno, ma che meglio ci strasportano al secolo e al luogo; non però si che il colorito dello stile non rimanga di lingua vivente.
>
> E questo mi venne fatto sovente, non per isforzo o per merito mio, ma dello stesso idioma toscano, che serba tuttavia vivo e ne' monti e nel bel mezzo delle città, le antiche e in apparenza più riposte e artificiate eleganze.

Quarant'anni prima che il Verga improntasse nel romanzo italiano e con la lingua italiana i caratteri dialettali che rudemente scolpivano i contadini di Sicilia, il Tommaseo imprimeva nel dialogo e nel modo che segue « la forte e schietta e non loquace virtù » dei popolani fiorentini del trecento.

Il Duca d'Atene.

Qui comincia la storia
della cacciata del duca di Atene
dalla città di Fiorenza

Stavasi Tile de' Cavicciuli . . . . lungo il fiume fuor di porta della Croce, e guardava, di contro al sole cadente, il Ponte Vecchio, e le pietre che gli operai ne portavano per murare il nuovo recinto al Palazzo. Quando Filippo Bordoni, popolano de' ricchi, il quale usciva d'un sentieretto tra i campi e il fiume, scese e gli venne incontro dicendo: Tile, che guati?

— Guato al ponte, e penso al covile che la fiera si sta preparando.

— L'uomo ha veduto la Grecia, ove dicesi siano avanzi di begli edifizi: e' vorrà far di Fiorenza una macia Grecia.

— Ben fa. Quando città già franche lo gridano signore, ben fa egli a usare del titolo.

— Ma cotesto, Tile, non dura.

— Chi ci pon fine?

— Noi, se vogliamo.

— E le forze?

— Un'anima che vuole può contro mille: un popolo non potrà contr'un uomo?

— Quest'uomo ha seguaci e soldati.

— E costoro, hann'eglin altro che due braccia e una lancia? Ma una cosa non hanno, che possiamo aver noi: coscienza.

— Tu, Bordoni, vorresti? . . . .

— E tu no?

— Potessi!

— Possiamo. E dirò il come. Ma a chi parl'io?

— A uno Adimari: ad uomo noto.

— Or qual uomo è noto?

— E se, non io a te, nè tu a me. Rimanti con Dio.

— Sta!

E Filippo Bordoni, scopertosi il petto, mostrò a Tile un'imagine del Crocifisso, e gli disse: — Giura per Dio, che il segreto custodirai con silenzio; e di': « Nel nome del Salvatore, prometto ». E Tile disse: « Nel nome del Salvatore, prometto ».

Ma . . . . (pur troppo quanti *ma* nella storia del romanzo!) per essere epico, il Tommaseo affidò alla mente dei lettori la continuità della narrazione, ch'egli troppo spezzava e addensava: pretese dai lettori aiuto di fantasia e di affetti, e affaticò e stancò: per « serbare il colore de' tempi » trattò con pari energia, mitigata appena nei vecchi e nelle donne, tutti quei popolani e quei cittadini di Firenze: per scolpire ed evitare la « prolissità penosa » di tanti altri e il « fare minuto e scrupoloso nel quale il « Manzoni è ora inimitabile ora non imitabile », fu conciso, non di rado, fino a stringatezza penosa: per attenersi al periodare di Cesare ed Erodoto, fu difficile e non di rado oscuro.

Meravigliosa, d'altra parte, è nel *Duca D' Atene* l'ideale concezione artistica, al di sopra della forma.

La narrazione è condotta a questo principio, che le « trame » dei popoli intesi a francarsi, « in uno o in più punti si vengono l'una con l'altra intralciando: e da quello che umanamente è nodo, si svolge, insperato, il divino scioglimento ».

Inoltre tutte le « trame », intrecciate fra loro, invece di farsi rete ai deboli, serrano tutt'intorno il potente violento, e lo fanno rimanere immoto, come in un lago di ghiaccio ». Così il Duca d'Atene è rappresentato fra le congiure: in cui s'agita e raccoglie, nel variare di personaggi e di passioni, l'azione d'una moltitudine: ed è azione che alla storia non appartiene strettamente ma che vivamente ne trae. Così una idealità morale e storica sorregge e guida l'artista in quella che oggi si direbbe « psicologia della folla ». Così le fanciulle che piangono, nel *Duca D'Atene*, esclamano: *Potess'io combattere!*: e la fede vi dice *fortunato chi sente della vita tanto dolore quanto giova a innalzare l'anima e ad avvisare i diletti*, anche i diletti del senso!: e la giustizia di Dio vi *converte*, per la patria, *le passioni in affetti*, desta gli assonnati, afforza i deboli, anima i vili.

Nelle invenzioni particolari, l'episodio amoroso non trae vigoria drammatica dal solito odio civile, che divide le famiglie, ma l'amata ha degno amante in un cavaliere francese della parte nemica; non nemico egli a Firenze, anzi fiero consigliero e ritegno al perfido Duca. Infine l'arte del Tommaseo descrittore, che vedremo meglio altrove, è stupenda nel dipingere Firenze sotto allo sguardo del Duca che ne perde la signoria. Sarebbe descrizione da riferir tutta. V'ha di queste imagini:

> . . . la terra fiorente dell'opera umana si distendeva . . . *sotto i colli* . . . come palpita il cuore di giovane donna sotto le caste mammelle.

Il sogno di Gualtieri è stupendo. E la verità attinge il grado di perfetto naturalismo o verismo (nel 1836!) là dove il poeta raffigura l'orrenda facezia di due servi ducali che il popolo fa correre in gara, nudi, per un viottolo sordido, a spettacolo di meretrici.

G. Revere 1812-'89.

Seguir l'esempio del Tommaseo e ripararne gli errori pensò forse Giuseppe Revere. Questi, lasciato interrotto un racconto storico, *La cacciata degli Spagnuoli*, compose drammi storici: *Lorenzino De Medici* (1839): i *Piagnoni e gli Arrabbiati* (1843): *Sampiero* e *Il Marchese di Bedmar* (1860): tutti esclusi da ogni possibilità di rappresentazione teatrale. E i *Piagnoni e gli Arrabbiati al tempo di Fra Girolamo Savonarola* son meno degli altri un dramma; son piuttosto romanzo in azione di tredici parti, e son certamente una delle più forti prove dell'arte italiana nel genere storico d'invenzione.

A ciascuna parte il Revere die' un titolo proprio e cia-

scuna parte divise in dialoghi non più predisposti, a mo' del Tommaseo, da un breve tratto narrativo, ma esposti del tutto obbiettivamente, con didascalie e con i nomi di personaggi ripetuti ad ogni volta: scene, insomma.

Ahimè! Da Scilla in Cariddi! O si fa il dramma, o si fa il romanzo: la mescolanza dei generi, in questo caso, nocque all'arte e all'artista. Il che non toglie che oggidì non paresse novità grande e grande ardimento il tentativo, venutoci di fuori, di romanzi dialogati! E non parve una novità ai nostri giorni anche l'uso o l'abuso di proverbi e sentenze volgari e modi bassi con cui i naturalisti, e più degli altri il Verga, sostennero la verità romanzesca? Così già il Revere, abile maneggiatore di linguaggio toscano, aveva fatto al suo tempo per rappresentare il popolo fiorentino.

Le maniere di quel popolo appaiono nel dramma, come veramente furono, spiranti ancora l'avita eguaglianza e un'indomita garrulità.

Il Cattaneo volgeva queste parole a lodare il Revere dell'arte con cui nel *Lorenzino* rappresentava il garrulo popolo decaduto dall'antica fierezza. A tale effetto il Revere usava una parlata tutta risentita e invasa di proverbi, modi di dire volgari, metafore, sentenze, frasi d'un verismo crudo. Dei Piagnoni gli Arrabbiati dicono: *Vadano a rimestare i cessi quegli impiccati!*... *Minchioni, paperi, zughi, cacherie*, son parole dei dialoghi nella taverna: e nelle canzoni, la satira al Savonarola sibila come bufera:

Verismo.

> Padre savio, per qual via
> Ti entra in cor la profezia?

Diciamo la verità: la ragione della loro arte i naturalisti italiani non avrebbero potuto trovarla, invece che nello Zola e prima che nello Zola, nei *Promessi Sposi* e negli ammiratori del Manzoni?

Perchè il Revere, pur temperandosi all'arte del Tommaseo, fu egli stesso manzoniano. Lo dimostrano i *Piagnoni*. L'inventore e l'autore di scene come quella del Savonarola e del suo custode, o quella finale, commista di tanta pietà e di tanto scherno popolare allo spettacolo del martirio; il dipintore mirabile della folla commossa e tumultuosa e di figure quali il Savonarola e il Vettori, tornò sin a don Abbondio (in un artista pauroso); accondiscese sino a *Fanfulla* (in un frate bellicoso); e Sandro e la Lena, per quanto abbiano di vita pro-

pria, rinnovarono Renzo e Lucia: e don Rodrigo rivive, non bene, in un Ridolfi. Solo il Lisciadovoli, strumento malefico al Ridolfi e benefico ai fini della Provvidenza, è diverso dal Griso, al quale corrisponde nell'azione, ed è oramai un tipo convenzionale: è il ribelle della letteratura « satanica »: il pensatore anarchico che del 1843 grida ai ricchi:

— *L'ora per voi altri non è ancora battuta, ma la batterà!*; e confessa ghignando: — *Ohimè, quante lagrime mi convenne spandere prima d'imparare a ridere!*

Eran passati nel romanticismo italiano e passavano nell'arte del romanzo Byron e Schiller, Goethe e Hugo.

ehnac E il Balzac. E anche il Guerrazzi.

II. — Il Guerrazzi.

Di fronte alla scuola lombarda e piemontese sorse la scuola toscana a contrastare, più che di lingua e di forme, di pensiero ed azione. Era col Niccolini contro il Pellico, col Giusti contro i poeti da ballate, il Guerrazzi contro i romanzatori d'inspirazione manzoniana.

La scuola toscana aveva avuti a maestri Dante e il Machiavelli, il Foscolo e il Byron, e Giuseppe Mazzini ne definì i caratteri.

L'energia, la forza sono suoi caratteri predominanti... I suoi scrittori procedono audaci sulla via diritta. La loro nazionalità è quella dell'Evo Medio, diffidente, ostile, vendicatrice. Potenti d'entusiasmo e fin di passioni, essi diffondono la maledizione più assai... che non l'amore... Ogni cosa nei loro scritti è collocata d'un grado al di sopra della realtà. Buoni o tristi, i loro personaggi sono uomini di tempra ferrea, giganteggianti nel delitto o grandi nella virtù; i loro rimproveri sono imprecazioni; il loro amore, un vortice; il loro sorriso un sarcasmo. L'ingegno loro si spiega in magnifici quadri ogni qualvolta essi sono chiamati a svolgere febbrili, sbrigliate, tempestose passioni; non così quando il soggetto è innocenza, amore, sacrificio di sè; la loro Musa intiepidisce, come si trovasse fuori del proprio elemento.

Giosuè Carducci paragonò l'opera del « duce satanico » a un torrente. Mancare, sì al Guerrazzi l'« analisi graduata dello Scott »:

« Ma e chi può negare la potente originalità dello scrittore livornese? ».

Potrebbe negare la potente originalità del Guerrazzi qualche ricercatore di fonti che perdesse di vista il torrente: potrebbe negarla il critico che non ricercasse quanto valessero gli studi, le condizioni esterne e le circostanze, le idee e le

passioni a rafforzare e ad accrescere nello scrittore le sue proprie facoltà e attitudini. Che uomo egli era disse ancora il Mazzini, come lo vide nel 1830:

Scriveva l' *Assedio di Firenze*, e ci lesse il capitolo d' introduzione. Il sangue gli saliva alla testa, mentre ei leggeva, ed ei bagnava la fronte per ridursi in calma . . . Sentiva altamente di sè . . . Sorrideva fra il mesto e l'epigrammatico, e quel sorriso m'impauriva . . .

Carattere del Guerrazzi (1804-73).

Posava? In prima giovinezza i concittadini lo vedevano buttarsi nel mare arruffato, con irresistibile frenesia. Dopo questa, egli ebbe la smania del pari irresistibile (parole sue) di gettarsi in baruffe popolari; onde guadagnò parecchie ferite. Alle quali violenze di sangue e di spiriti lo incitavano il fervore e il sobbollimento delle ubbriacature intellettuali.

Sua scuola fu una cassa di libri da cui prese e apprese, con uguale attraenza, Voltaire e Montesquieu; Bacone e l'Ariosto; la Radcliffe (si noti!) e le *Mille e una notte*; Omero e Ossian; viaggi e storie naturali.

Da questo caos sorse un impasto di appassionato e di sarcastico; di fidente e di scettico; di dommatico e di analitico; di pauroso e d'intrepido; di lusso orientale di immagini e di formule severe di raziocinio; di esitanza e d'impeto; di scoraggiamento e di forza convulsa . . .

Sopra tutto e tutti confessava avergli scossa l'anima Giorgio Byron.

« Per molti anni non ho veduto e non ho sentito se non a traverso Byron », cioè a traverso colui che, nell'imagine carducciana, fu « figliuolo d'una società corrotta ed uscì dai suoi fianchi per avvelenare la madre ».

A Livorno, quando il Guerrazzi era giovane, tutti i giovani « byroneggiavano ». L'arte, o vogliamo dire, il romanticismo del Guerrazzi ebbe dunque una prima ragione nell'indole, nella giovinezza e negli studi di lui.

Posa vi fu, che divenne abitudine; ma vi fu anche una nativa energia che tendeva liberamente a uno sviluppo attivo e fecondo.

Unità nell'opera del Guerrazzi.

Come tutte le esistenze libere, l'opera del Guerrazzi ebbe evoluzione perfetta: nè la troncarono le due maniere che vi scorse e quasi contrappose il Carducci nel 1862. Il passaggio del Guerrazzi dai romanzi d'antico argomento ai romanzi d'argomento moderno avvenne per condizioni che mutarono nello scrittore e per i tempi che mutarono; ma agli uni e agli altri predominò prepotente, continua, l'originalità stessa del roman-

ziere, al quale severamente il De Sanctis negò « ingegno artistico ». Il Guerrazzi definì l'uomo una contradizione; e l'arte di lui non meno che l'animo e la mente di lui fu piena di contradizioni, ma fu anche « una ». Infatti i romanzi che sormontano nell'opera sua, a ventisei anni di distanza, manifestano caratteri opposti: la violenza e la grazia: sono l'*Assedio* (1836) e *Il Buco nel muro* (1862). Si badi però che l'*Assedio*, in cui un personaggio sarcastico definisce la vita umana tutt'un epigramma, sta cronologicamente fra l'ironia paradossale della *Serpicina* e il sarcasmo dei *Nuovi tartufi* (1847); si badi che all'*Assedio* segue subito il piccolo dramma satirico della *Veronica Cibo* (1837), e che all'*Assedio* risponde la truce *Beatrice Cenci* come l'*Asino* previene *Il Buco nel muro*. Insomma, le opere maggiori e più vive del Guerrazzi furono preparate dalle minori, o le minori camparono degli elementi sovrabbondanti in quelle.

Impronte psicologiche personali.

D'altra parte, pochi nella loro arte significarono più decisamente del Guerrazzi le contingenze della loro propria vita in relazione agli avvenimenti contemporanei. Dal '37 al '48 corse la giovinezza, l'età dei fieri contrasti, della ribellione e della disperazione, dello scetticismo e degli incitamenti; e generò l'*Assedio*, la *Cibo*, l'*Isabella Orsini* ('44), i *Tartufi*. L'azione politica, che tenne dietro all'azione letteraria, trasse il Guerrazzi in carcere e in esilio; fu ministro ed esule. E successe l'età del rancore, della vendetta e del disprezzo: 1850-'59: che fu l'età del *Marchese di Santa Prassede* ('53), della *Cenci* ('54), dell'*Asino* ('57), con più le novelle corse, suggerite dalla terra d'esilio. Poi venne il terzo periodo: 1859-'70: e dopo l'apologia dell'uomo politico, la difesa che di sè uomo privato faceva l'artista; dopo le battaglie, gl'insegnamenti civili e le tregue; dopo la passione, la considerazione del presente in vista del passato e dell'avvenire. *Il Buco nel muro* ('62); l'*Assedio di Roma* ('64); *Paolo Pellicioni* ('64); *Il destino* ('69); *La figlia di Curzio Pichena* ('74); Il *Secolo che muore* (postumo, '85).

Ma poichè in opera così varia e complessa l'arte non andò mai disgiunta dall'intento politico e civile, prevalsero nella efficacia civile e nell'ammirazione contemporanea la *Battaglia* e l'*Assedio*. Composti nel primo periodo, furono emendati nel secondo e protrassero al terzo la gloria dell'autore.

Quando, sotto il nome di *Anselmo Gualandi* uscì *L'assedio di Firenze*, il Mazzini avvisò:

L'Assedio.

« Chi volesse giudicare il libro su norme puramente letterarie, come opera d'arte esclusivamente, travierebbe ». Lo stesso si sarebbe potuto dire per la *Battaglia di Benevento*, che era stata pubblicata nove anni innanzi, pochi mesi prima dei *Promessi Sposi*, e in cui il Mazzini già aveva scorto « moto, vita e genio », pur biasimandone « la disperazione che vi faceva del creato un deserto ». Di questo giusto rimprovero si scusava più tardi il Guerrazzi: la *Battaglia* era lavoro scritto a ventun anno, allorchè i guai l'inasprivano e l'infiammava il Byron. Altri rimproveri e non meno giusti faceva alla *Battaglia* il maggior critico che avesse mai la nostra letteratura romanzesca. Il Tommaseo ne biasimò le « sentenziosità, le atrocità accattate, i discorsi troppo lirici », certe inverosomiglianze », le facezie inopportune, lunghi monologhi, le frenesie languide e tutte le stranezze ». Ma che compenso!

Il disegno si svolge con sempre nuovo calore ed impeto d'imagini e d'affetti, tendenti all'estremo della veemenza, ma di quando in quando rinfrancati da quei tratti che ispira la verità.

Mentre per il De Sanctis nel Guerrazzi c'era « riflessione anzi che sentimento », per il Tommaseo c'eran pregi che venivan « dal fondo dell'anima ». Ebbene, da quel fondo, non potendo combattere una battaglia, il Guerrazzi attinse la forza che eccitò « la sensibilità della patria caduta in miserabile letargia »; e gli fu arma più poderosa *L'assedio di Firenze*.

Come forma e contenuto di questo romanzo, « unico e inimitabile », — usiam parole di Ernesto Masi — poteron « rispondere perfettamente alle ire represse, agli strazi patriottici, alle congiure tenebrose, ai martirii, agli esigli, a tutto quell'insieme d'arcano, di doloroso e di sotterraneo che la servitù aveva inflitto alla vita italiana »?

Forse bastò per tutto questo l'efficacia necessaria a ritrarre uomini quali il Machiavelli, Michelangiolo e Ferruccio? L'abilità di innestare ai fatti guerreschi episodi di forti amori e contrapporre amori gentili agli amori colpevoli? L'arte di mescolare atti gentili ai magnanimi, e le virtù eroiche ai tradimenti, e al comico, il tragico? Ci volle assai più!

Nell'*Assedio* il Guerrazzi fece predominare l'elemento storico sul romanzesco e fece protagonista il popolo e catastrofe la caduta della libertà e di Firenze. Ma ci volle anche di più!

Lo notò il Mazzini:

Gualandi, come lo scopo politico ch'ei s'è prefisso voleva, è sulla scena e vi chiama il lettore. Racconta e perora: descrive e giudica, premia o punisce. . . .

Pregi divenuti difetti.

In altre parole, il Guerrazzi impose sè medesimo all'opera sua e il romanziere fu insieme uomo politico e poeta lirico. Fu quel che richiedevano il suo animo, l'intento patriottico e il momento storico; ma cessato l'intento e passato il momento, quelle imposizioni all'opera d'arte, le quali eran parse virtù, dovevano tornar difetti; e l'animo dell'artista doveva sembrar agitato in una intemperanza artificiosa.

Difetto però, e non virtù, giudicarono anche critici contemporanei la mancanza di unità organica nel racconto dell'*Assedio*. Il procedere a tratti disgiunti significò nel romanzo del Tommaseo e nel Revere un'intenzione d'arte rappresentativa: nel Guerrazzi era necessità di narrazione ancora imperfetta o di narratore ribelle al giusto freno. Il Mazzini credeva anche questa una ribellione al metodo dello Scott e diceva: il Guerrazzi « sta solo ». Invece il Guerrazzi rimase scottiano non solo nelle piccole cose, nelle epigrafi e nelle ballate prosastiche introdotte nell'azione, ma appunto nella concezione generale: nel sottoporre e interporre all'azione multipla ed epica gli elementi erotici, l'amore idilliaco di Vico e Anna Lena, e la passione del Martelli, del Bandini e Maria: e appunto nell'azione generale, epica, mancò l'unità organica! Eppoi il Guerrazzi rimase scottiano in certi tipi, dal pazzo Pieruccio savio profeta, al mordace Cencio; nè fu libero, egli così personale, da molte altre influenze e diverse che quelle di Aroldo, ossia del Byron, e di Klopstock e Dante invocati, quali poeti divini, nell'Introduzione. Sa di donne, della Staël e della Sand, il tragico amore del Martelli che cerca e trova la morte perchè Maria ami liberamente il traditore Bandini. Il Camerini scopriva nel Guerrazzi l'anatomia del Balzac, la fantasticheria dell'Hoffman e i morsi del Heine. E l'Hugo? D'averne seguite le orme l'accusava il Cantù dicendo che così il Guerrazzi aveva dimostrato « grande sproporzione tra la fantasia e il giudizio: declamazione, non eloquenza: imagini, non pensieri ». Troppo!; eppure chi non sente l'Hugo, ad esempio, nel notturno incontro dei congiurati, nel dialogo che comincia:

Influssi

— Come ti chiami?
— Mi chiamo odio; e tu?
— Vendetta.
— Vien dunque; sposiamoci; ci sono amiche le tenebre e gli spettri assisteranno ai nostri sponsali.

Lo stile

E lo stile? Senza dubbio anche nell'*Assedio* fu l'uomo: affocato e soverchio: ma come nella selvaggia esuberanza delle sue forze e nei vulcanici sfoghi della passione, così negli atteggiamenti dello stile, il Guerrazzi raccolse le smanie d'un popolo oppresso.

Erano atteggiamenti gladiatori in una prosa poetica, di cui ritmo e impeto dovevano animare un « poema epico popolare »: era una forma afforzata e ammodernata dal linguaggio vivo toscano nello stesso tempo che classicheggiava e risentiva del Byron e della Bibbia. Avvenne però che, pur nello stile, molte che eran parse bellezze mutassero in affettazioni e in maniere false quando il tempo affievolì o sperdè le ragioni del loro essere.

È il destino della prosa poetica: ogni intemperanza è precaria; e il Guerrazzi fu intemperante anche nello stile.

Tanto vero, che il lavoro di lui più vivace e fresco, è il più semplice, il più umile: il *Buco nel muro*. Ma prima di arrivare a quest'arte, apparentemente così modesta e in realtà così fine, quanto ci volle! Lo stile del Guerrazzi dovè prima progredire a tal punto che egli lo padroneggiasse a suo capriccio e gli bastasse ai due maggiori eccessi del suo pensiero: la *Cenci* e l'*Asino*.

La *Beatrice Cenci*, concepita bestemmiando a prezzo di lagrime e vedendo sangue, fu l'opera non solo di chi nell'*Assedio* aveva fortemente rappresentata la madre che assiste il figliolo al supplizio; ma l'opera di chi nell'*Assedio* aveva dipinto l'orrendo parricidio e la mostruosa scelleratezza del figliolo dell'avaro. E l'*Asino*, che voleva dimostrare con tutti gli errori umani di tutte le storie l'inferiorità dell'uomo alle bestie, dilui l' « humour » della *Serpicina* sino al fastidio.

Ebbene: nell'uno di questi due componimenti enormi — la *Cenci* — lo stile superò le più ardue prove dell' efficacia tragica, e nell'altro — l'*Asino* — ubbidì disinvolto a tutte le bizzarie filosofiche e dottrinali.

Ma a contenere lo stile nella misura del *Buco nel muro* non valsero soltanto il desiderio di ringiovanire nella forma elegante ed arguta la novella antica italiana, ed il desiderio dell'autore di ritrarre, nel contenuto umile e semplice, sè stesso con allusioni a fatti domestici.

Il Guerrazzi riuscì così bene perchè era ben addestrato all'umorismo delle letterature straniere e agli esempi immortali del Cervantes e dello Sterne: i quali egli rammentava quanto

più spesso poteva. E poichè questi due nomi rammentano a noi che in uno stesso capitolo dell'*Assedio* ne ricorrono due altri: Candido e Didimo, cogliam il momento a una di quelle disgressioni che sono proprie dell'arte umoristica.

III. — « Humour » — Carlo Bini — Il buco nel muro.

Ironia, satira e umorismo.

Dalle origini a tutto il seicento non era mancato alla nostra letteratura nè umor giocondo nè fiele satirico; ma quell'*humour* mal definibile che dissimula, anche nell'amaritudine, o magari nell'acredine, la pietà, e con il sorriso, le lacrime, e con la facezia, la serietà del pensiero, non lasciò tracce originali nella letteratura narrativa avanti il secolo XIX. Al secolo della perfetta ironia pariniana gl'influssi della letteratura inglese non apportarono « humour » ma satira nelle narrazioni di costumi. Nè sorriso d'indulgenza, ma ironia recò la filosofia volteriana: e lo Schopenauer teneva l'ironia per il contrario dell'umorismo. Dopo, ove cercar l'umorismo italiano? Forse nel *Viaggio nel centro della terra dell'A. L. T.* (Venezia, 1800), che, se pur era originale italiana, era nella forma ancora una derivazione dei Viaggi di Gulliver e nella sostanza una satira reazionaria, non priva d'arguzia, alla Francia e alla Rivoluzione per onore dell'Inghilterra? O piuttosto, cercar l'umorismo nel *Viaggio nelle mie tasche* di Luigi Bassi, una cui quarta edizione è del 1823, ma ch'era tardiva imitazione del *Viaggio intorno alla mia camera* del De Maistre (1794)? O valeva anche per Didimo la sentenza del Tommaseo? Del 1813 Didimo Chierico pubblicava, con una bizzarra notizia di sè, la sua traduzione del *Viaggio sentimentale di Yorich,* ben diversa da quelle apparse nel 1793 e nel 1812. E la sentenza del Tommaseo era questa:

> L'*humour* degli Inglesi è proprio loro, e in loro originale, e mal s'imita dagli Italiani, che il bell'umore e il buon umore e il malumore non sanno insieme contemperare. I nostri scrittori umoristici e il nostro umorismo sono contraffazioni meschine.

Prima del Guerrazzi sarebbe stato contraffattore, schiavo, non solo Ugo Foscolo, Alessandro Manzoni! Ma il Tommaseo dimenticava che tutte le passioni e tutte le espressioni passionali si conformano presso tutti i popoli quando sieno identici o consimili i motivi che le determinano.

Neanche il credere, come altri crede, che presso i popoli

Possibilità dell' « humour » in Italia.

del mezzodì l'*humour* abbia meno attecchito per ragioni etniche e climatologiche, sarebbe argomento bastevole a negare che qualche volta possa bene attecchirvi per altre non meno forti ragioni. La Rivoluzione, il dolore del secolo, il romanticismo, il contrasto fra la religione e lo scetticismo sentimentale e filosofico, e il contrasto, dopo, tra la coscienza e la fede, e tutte le scosse della civiltà affrettata, e tutti i turbamenti del pensiero moderno, ammisero nello spirito moderno, in tutto il mondo, quell'espressione intellettuale e morale che si chiama *humour*, e di cui la letteratura inglese aveva da secoli non la proprietà assoluta bensì esempi mirabili. Il modo stesso con cui l'« humour » entrò nella nostra letteratura dimostrò naturale e non fittizia la contemperanza intellettuale e psicologica che gli è necessaria. Per tradurre il *Viaggio sentimentale di Yorick* come fu tradotto da Ugo Foscolo era necessaria la sensibilità artistica di un umorista originale, sicuro e spontaneo.

Avvivando di sè quel miracolo di adattamento stilistico, il Foscolo ebbe tal vena che gli consentì la finissima notizia biografia di Didimo Chierico, il quale, *quanto all' ingegno, l' aveva temprato in guisa da non potersi imbevere degli altrui insegnamenti.*

E dopo che il Foscolo ebbe introdotto lo Sterne, il romanzo storico rinnovò nell' « humour » dello Scott la simpatia al Cervantes. La novità del genere storico domandava essa stessa che s'alternasse qualche cosa di umoristico, o almeno di giocondo, all'orrore delle fiere vicende. Umoristi più o meno furon tutti gli Scottiani; e la dotta e generosa *Ipsiboe*, medichessa magica del D'Arlincourt, piacque tanto anche da noi, più che per altro, perchè nella sua storia « campeggiava lo scherzevole ed il satirico ». Il nostro Varese compose fin *Gerolimi, ossia il nano di una principessa* (1829), una serie di lettere umoristiche narrative con in fine un racconto che le concludeva: humour *saponaceo*, diceva lui. Riflessioni umoristiche condivano fremiti romantici e parlate sentimentali pur in certe rappresentazioni storiche che non ebbero nè dello Scott nè del Manzoni, quale l'*Alessio ossia gli ultimi giorni di Psara* di Angelica Palli, improvvisatrice e novellista livornese. Dei manzoniani, il D'Azeglio superò umoristicamente ogni altro, e lo dimostrò Fanfulla. Ma dal Manzoni, l' « humour » aveva ricevuto carattere d' italianità schietta per quella dote che gli stessi stranieri rilevano in noi: il senso della realtà, il posi-

tivismo pratico, il senno pur nei voli della fantasia e nelle intenzioni dell'ideale.

Beniamino filosofo di buon senso.

Come valga il buonsenso a trar l'umorismo dai contrasti dolorosi della vita aveva testimoniato due anni prima che uscissero i *Promessi Sposi* il filosofo Marcantonio Prezzemolo, con tardiva imitazione del *Candido*, ma con impronte di caratteristiche nostrane. Questo romanzetto, sfuggito finora all'erudizione critica, porta per titolo: *Beniamino* o *Le cose dell'altro mondo — Bagatella filosofica di Marcantonio Prezzemolo Radicofanitano.*

Chi fu Beniamino? Le vicende che da un villaggio d'Italia lo sbalzano soldato della Repubblica in Francia, al tempo della Rivoluzione, e da Parigi in Turchia, corrono rapide e simili a quelle di Candido; se non che Candido fu discepolo della filosofia ottimista, e Beniamino invece campa di una sua buona « dose di buon senso », per cui alla fine detta questa riflessione:

> Gli avvenimenti di questo mondo sono stretti insieme come gli anelli di una catena. Ogni uomo ha la sua; e se tutti gli anelli non sono buoni, non sono neppur tutti cattivi. Giova sempre sperare; se oggi siamo ad un cattivo anello, speriamo di giungere domani ad un anello buono.

La sentenza dettata dopo tante prove dolorose e tanti spettacoli pietosi ha un sapore manzoniano. Manzoniano si direbbe anche lo stile modesto, chiaro, disinvolto; manzoniana l'ironia che ferisce i poeti e i prosatori, i puristi e i pedanti della nostra secolare rettorica.

E chi era mai Marcantonio Prezzemolo?....

C. Bini 1806-'42.

All'arguzia dello Sterne tornò il Livornese Carlo Bini. Con molto garbo tradusse dal *Tristram Shandy* la *Storia di Yorich, Il naso grosso,* la *Storia di Le Fever;* ed essendo in carcere nel 1833, a Portoferrario, col Guerrazzi, compose *Il manoscritto di un prigioniero.*

Passato dalla fede al dubbio e dal dubbio all'incredulità, l'autore è convinto che la società sarà sempre divisa in servi e padroni, in ricchi e poveri. Vedete che differenza tra un prigioniero ricco e un prigioniero povero! Che se l'egoismo è il motivo di tutte le azioni umane e la vita è lotta per vantaggiare, la sventura è necessaria. Le sventure però sono accresciute da pregiudizi, errori, ingiustizie che fan ridere e piangere.

Per conforto, la terra è abbastanza larga: tolleriamoci a vicenda: l'umana sapienza sta nel tollerare. — Per questo rac-

conto pensò il Mazzini che il Bini fosse nato ad essere il G. Paolo Riether d'Italia; e il Guerrazzi definiva l'amico « composto » di Sterne e di Montaigne. Veramente il Bini scriveva a una donna amata: *Il mondo d'oggi è tale che fa piangere i deboli e fa ridere i forti d'un riso d'inferno;* e ardente, e non forte, e stanco, egli cercò l'« humour » con simpatia adottiva piuttosto che per natura.

Infatti abbondava di sentimento; artista era nell'anima; e fu squisito artista nel dipingere il prigioniero povero. Tuttavia all'umorista prevaleva il ragionatore freddo, serio, equilibrato. e dove egli discorse dell'egoismo e del suicidio non ebbe « humour », e poco ne ebbe dove discorse dell'immortalità dell'anima. La forma stessa lo manifestava umorista troppo volontario, con lo stile senza periodo per successione di idee, di frasi e di trattine e con esagerazione del *Yorich;* e, sopratutto, con l'abuso delle digressioni, che fu eccesso anche del *Buco nel muro.*

Ad ogni modo, il Guerrazzi, il bilioso Guerrazzi di natura assomigliabile allo Swift più che al Thacheray, fu migliore umorista del Bini, e con più attinezze all'indole nostra, nel *Buco nel muro.*

L'*Asino* e il *Buco.*

L'*Asino*, tetro sogno inventato in carcere, ricorda, il *Sueño de les cadaveras* del Quevedo; e in 400 pagine d'erudizione, che ricorre dai filosofi antichi ai moderni, dai teologi o dai teosofi d'ogni razza ai *bestiari* e al *De peccatis brutorum*, nonchè nella difesa che l'Asino vi fa delle bestie al giudizio di Salomone, fu sfogo men d' *humour* che di rabbia; fu quasi riso di disumana vendetta. Invece nel *Buco nel muro* è sorriso di bontà. Merita indulgenza quello scapato di Marcello, il quale se anzi che andar a far senno in Australia va a Milano, e vi s'innamora, attraverso un buco nel muro, della moglie del pittore, ha però tal animo da salvar dalla polizia il rivale patriotta, da seppellire degnamente il marito morto e da sposar la vedova che non spiacerà al caro zio. Il buon senso è raffigurato in gonnella dalla serva Betta: e il padrone signor Orazio ritiene assai dei begli umori italiani dei secoli decimoquinto e decimosesto. Dello zio ha molto anche il nipote Marcello; anzi troppo. Ma l'Isabella, di cui Marcello s'innamora con sano amore, sa e afferma che *il semplice è sempre bello,* e *nel bello ordinariamente c'è il buono.* A che aggiungendo la copia delle arguzie e la qualità di certi episodi (la rassegna dei marenghi; la maledizione al libraio; il contratto col prete per il funerale; il

banco dell'usuraio) chi può negare *humour* al Guerrazzi e ammirarne anche l'originalità? Ciò pur riconoscendo che il titolo di alcuni capitoli del *Don Chisciotte* ne svelerebbero il ricordo, anche se la Betta non avesse più che della Perpetua, del Sancio Panza. Inoltre la serva padrona, *puritana settatrice delle cose semplici semplicemente significate*, troppo essa stessa risente dello spirito padronale: non bastando a difenderla la ragione che il signor Orazio « ritraeva alquanto dallo Sterne e moltissimo dal Montaigne », *sicchè i suoi domestici si mostravano tutti uomini nuovi, favellanti nelle più bizzarre maniere del mondo.* Più che dal Montaigne il signor Orazio ritraeva dallo Sterne. Arruffato e benefico, era parente del Shandy come il Guerrazzi era amico di Carlo Bini!

È strana l'illusione critica a cui cedè il Carducci scambiando il *Buco nel muro* con un romanzo di costumi e incitando il Guerrazzi a introdur la plebe nel romanzo, e chiedendo « perchè *Pasquale Sottocorno* (un breve racconto) resta senza fratelli? ». Perchè lo stile del Guerrazzi, pur nel *Buco nel muro*, rimase così personale e singolare, che non si sarebbe potuto piegar mai alla verità obiettiva in una narrazione ove ritrarre il costume della vita plebea contemporanea.

Umorismo del Revere.

Più giusto è chiedere — concludendo la disgressione umoristica — perchè mai l'autore dei *Bozzetti Alpini* non proseguì le *Prime Memorie di Anacleto Diacono,* cominciate fin dal '38. Giuseppe Revere, dal Guerrazzi lodato non meno del Bini, ci avrebbe lasciato un'opera di *humour* non inferiore a quella del Bini e del Guerrazzi, e italiana.

IV. — **Il Padre Bresciani.**

Anche al Guerrazzi umorista prevalse sempre nell'ammirazione e nella memoria popolare l'autore della *Battaglia* e dell'*Assedio*. Dopo il '50 chi aveva detto agli Italiani: *Non confidate nella speranza: ella è meretrice della vita*, emendava: *Sapienza è non disperare mai; e nello attendere e nello sperare stanno le virtù supreme dei popoli;* e proseguivano le edizioni della *Battaglia* di *Benevento* (ventitrè, più due versioni straniere e due poemi) e le edizioni dell'*Assedio* (diciassette), mentre sorgeva e si compieva la reazione politica romanzesca del padre Antonio Bresciani. Chi lo crederebbe? Il gesuita moderno romanziere non fu meno ingenuo

di quel secentista vescovo di Belley che pensò risanare l'umanità, sofferente dei romanzi secentisti, con la cura omeopatica.

A. Bresciani 1798-1862.

Il Bresciani, classicista particolarmente perchè accusava i romantici di far fare brutte figure a sacerdoti, a frati e sino a vescovi, assaliva con romanzi i liberali « soppiattoni, i quali in vista d'ordine legavano i polsi ai monarchi e gittavano le catene e le bove ai piedi della Chiesa »; assaliva i « forsennati e crudeli demagoghi » e « ladroni » che ancora dopo il '48 « apparecchiavan le insidie e la forza per accrescere alle madri italiche gli affanni del sacrilego rapimento dei loro figlioli ». Vedeva in ogni liberale un settario e in ogni settario un assassino. Ma nei romanzi diceva di Giuseppe Garibaldi:

« Animo nobile, franco; spirito eccelso e pieno d'armonia... », e lo pareggiava ad Alcibiade guerriero poeta e filosofo; e diceva il Mazzini: uomo « d'alti sensi e di spiriti grandi, e avversario leale », che gettando il guanto alla sbarra sfidava re e papi. *Non più re, non più papi: Il popolo è Dio! A lui viene la corona e l'incenso. O voi cedete, o v'intimo la guerra!*

Non dubitava il Bresciani che il soave licore, con cui aspergeva l'orlo del vaso, togliesse ogni efficacia alla medicina. La stessa fine di Aser, l'*Ebreo di Verona* (1850), vittima politica della conversione al cattolicismo, quanti potè convertire alla santa causa della reazione? Quanti giovani che amassero vergine cristiana con *sublime intendimento della virtù*, furono tratti dall'esempio di *Lorenzo il coscritto* (1856) a vivere anch'essi in qualche caverna tra i nidi di palombelle, i topi e le tombe ignote, pur di evitar i campi di battaglia?

Ma peggio che ingenuo fu il Bresciani quale interprete di fatti e della vita. Rappresentatore plebeo della rivoluzione « nuda di tutte le sue forze interiori di movimento e di resistenza » lo chiamò il De Sanctis. Narrare d'amore confessava egli stesso impresa difficile e via « piena di mali passi ».

Ogni argomento di storia recente o antica, di luogo italico o straniero o iperboreo, protraeva con intrecci puerili e con frusti mezzi di eroismi e colpe e accidenti inverosimili o convenzionali; e diluiva tanto pietismo e tante pietoserie con assoluta inesperienza psicologica. Sua più bella figura è quella di Babette, nell'*Ebreo*, che dalla Svizzera tira giù fino a Palermo per ammazzare Cestio, denunziatore de' suoi, ed uccide il suo nemico senza contrasto, con inanimato pugnale. Nondimeno

l'*Ebreo, il Coscritto*, la *Casa di ghiaccio; Ubaldo ed Irene; La repubblica romana; Don Giovanni; I costumi della Sardegna; Lionello*, ecc. fino al *Selvaggio Vatoniera* furon ristampati quasi tutti più di due volte: raccolti in una collezione sola dal 1865 al 1869, e fin estratti in *Fior di racconti, descrizioni, costumi e caratteri* (1865).

Le vittorie del Bresciani.

Alla sagacia del polemista e del romanziere qualche cosa sopperiva: la ricchezza verbale e la efficacia descrittiva. L'esperienza d'ogni sottigliezza il Bresciani la dimostrò nel linguaggio: le battaglie ch'egli vinse furono nel dire con vocaboli propri e precisi le più umili e le più ardue cose, le cose più comuni e le cose più insolite. Addestrato alla scuola del padre Cesari, egli si deliziò nel cercar parole, e più d'un episodio o d'un dialogo dei suoi romanzi non ebbe altro scopo che meravigliare con l'opportunità di una frase o di una parola, o definire evidentemente e acutamente le gradazioni d'un colore.

Fu un descrittore; ma tale che se ne' suoi romanzi l'azione vi stava per la descrizione, la descrizione vi stava per la frase; e, diceva ancor bene il De Sanctis, il romanziere affacciava Pio IX al balcone della reggia di Portici per descrivere una cavalcata, e la cavalcata per far vedere le squadre dei dragoni, e i dragoni per far vedere il berrettone, i guanti e gli stivali. Tutt'al più, « graziose miniature » gli attribuiva il Camerini: « difficoltà vinte nelle descrizioni puntuali e grafiche delle fogge del vestire »: ma « azzimato, lezioso e privo dei doni della grande eloquenza ».

V. — Degenerazione del romanzo storico.

Ripetiamo: l'indifferenza del pubblico e il dispetto della critica per il romanzo storico non furono palesi e generali in Italia che verso il 1880: e alla fine del secolo questa forma rinverdì e rinfronzò con freschezza di speranze artistiche: nè tra l'ultima degenerazione e la rinascita, che intanto altre forme e altri studi avevano preparata, si può dire che del romanzo storico cessasse ogni antica prova, non ne cominciassero già i tentativi del rinnovamento. S'immagini dunque che farraggine di romanzi storici ci sarebbe da accumulare nel periodo dal '48 ad oltre il '70!

Sarebbe pretesa giusta o fatica utile la bibliografia di tanta stampa, anche se il buon esempio altrui non la sconsigliasse, anche se al di sopra o al disotto dell'arte si volesse attendere

al mero valore o significato politico di tanti volumi esclusi dalle biblioteche?

Amor di patria.

Nel 1848 il giovane U. Sartori pubblicando una *Virginia Galluzzi* ammoniva con essa, proprio quando stavan per infierire le nazionali discordie, che dalle « discordie nacquero le guerre fratricide ».

Ma noi possiamo e dobbiamo riparare il fallo degli avi, e se essi perchè divisi furono un popolo debole, servo e sempre dallo straniero dipendente, noi, al contrario, amandoci tutti come fratelli, saremo forti, liberi ed indipendenti.

Nel 1859 Carlo Rusconi premetteva all'*Incoronazione di Carlo V* queste parole:

Dissotterrare da ogni provincia, da ogni città, da ogni municipio quei fatti troppo ingratamente obbliati, è ufficio di carità patria, avvegnachè raccolti essi formino la più nobile protesta contro gli ordini instituiti dopo e solo pel ministero di una brutale forza durati!

Nel 1861, l'anno in cui Vittorio Emnuele fu gridato re d'Italia e Roma salutata capitale d'Italia, Carlo Belgioioso diceva per il suo *Conte di Virtù:*

Non è per menomare la gloria della nostra impresa — ridonare l'Italia a sè stessa — che io ne cercai un raffronto nel passato. Provando che il grande concetto, divenuto oggi articolo di fede per tutti, era nei secoli trascorsi la tacita aspirazione di qualche mente eletta, io avrò aggiunto . . . qualche altra autorità alla coscienza dei nostri diritti . . .

Queste tre dichiarazioni o questi tre assunti, che sono documenti d'amor patrio in condizioni politiche già mutate, danno il perchè della persistenza d'una forma artistica già scadente. Ma l'aiuto della storia e l'amor di patria non ne evitarono la decadenza: non contennero, anzi scusarono, la moltitudine degli scrittori men che mediocri e dei dilettanti a cui parve facile acquistar nome per tal via. Bibliografia, dunque, no: e neanche ci perderemo in critiche al di fuori o dei caratteri generali manifestati dalla degenerazione a cui s'accenna, o di qualche eccezione che la moltitudine consenta di considerare, come si considerano in un esercito in rotta poche prove di minor viltà.

Chi si salvò tra i romanzieri della storia ch'ebbe ogni città italiana e più delle altre ebbero Milano e Firenze? Quanti carrocci! quante efferatezze di Visconti! quanti amori ed odi guelfi e ghibellini! quante « battaglie » e quanti « assedi »!

Percorsero i piani lombardi Belgioioso, Benvenuti, Borella,

Una lista incompiuta.

Buccellati, Curti, Finoli, Gatteschi, Gualtieri, Pavia, Porro, Rovani, Spetrino, Sonzogno, Tedeschi, Venosta; vagarono da Firenze per Toscana Baudi, Barboni, Bartolini, Bencivenni, Bongini, Bulgarini, M. Canale, Cianchi, Menarini, Monteverde, Patiri, Tigri, Trevisani; entrarono in Roma medievale o del Rinascimento Bettoli, Bruzzone, Calenda, Calvi, Capranica, Caprara, Giotti, Fabi, Mezzabotta, Pio, Polizzi, Trevisani. A Bologna indugiano, oltre quelli già nominati, Garagnani e Gualtieri, Rusconi e Sezanne; a Forlì, Viani; a Padova, Zorzi; a Venezia, Bianchi e ancora Gualtieri e Mezzabotta, e Maccanti; a Brescia, ancora Capranica; a Mantova, Intra. In Piemonte s'affaticano Cenni, Curti, P. C. Gandi, Leoni, Ruberti, Sezanne, Viglierchio e ancora Venosta, e Zamponi; a Napoli, in Puglia e in Sicilia, G. B. De Sanctis, De Sivo, Giovanetti, Maestrazzi, e, meglio che Mastriani, ancora Mezzabotta, e Pallavicino, Saraceni, Torelli Viollier, Turatti; a Benevento, Paysio, Celloriti nelle Marche; Riminesi, De Stefani, con il Tasso ed Eleonora, a Ferrara; Bettoli, Marzolini, Malaspina, Scorticati, Silva, a Parma e a Piacenza; a Genova, non che a Venezia, a Firenze, a Roma, in Calabria, il barone Mistrali; in Sardegna, Brundo ed Operti.

Per quanti, tra costoro, operarono sin verso il '60, si notano tre maniere: quella medievale fantastica con aderenza allo Scott; quella che al tema dell'amore fra i giovani di famiglie avverse sostituisce il tema della donna insidiata e rapita, con aderenze al Manzoni e al Grossi; quella che, con aderenza al Guerrazzi, si compiace (notava un editore) « nello straziarti l'anima col sacrificio lento, angoscioso, crudele dell'innocenza; e strapparti dal labbro un grido d'imprecazione al trionfo oscuro dell'infamia, del tradimento, della nequizia umana ». Dopo, anche il romanzo storico, si piegò al realismo o s'attaccò le febbri imaginative del romanzo francese.

Quanto alla composizione, resistettero a lungo le epigrafi ai capitoli, le canzoni o ballate o le satire intermesse all'azione, mentre più gravava la preoccupazione di parer fedeli alla storia; e quindi le note a piè di pagina o i documenti in appendice. Ma mentre la storia soffocava così la fantasia, essa studiava rifarsi con lo « spirito romanzesco » che il Manzoni con tanta cura aveva respinto; e in questo smarrimento della realtà immaginaria sotto la mole della realtà storica fu il maggior malanno degenerativo. Di pari passo l'arte del dire e lo stile precipitavano dall'enfasi antica alla sciatteria moderna e perde-

vano ogni efficacia di colore storico o di convenienza alla psicologia dei personaggi. E poichè la psicologia, particolarmente nell'amore, restava superficiale, e quando più tardi accoglieva argomenti e modi dal romanzo contemporaneo — come ragazze tradite e donne adultere — s'accresceva difficoltà insuperate e riusciva più semplice che mai, fatti e forma rompevano troppo spesso l'illusione che avrebbe dovuto trascinare la fantasia a secoli addietro; svelavano insieme povertà d'invenzione e d'arte.

Non in tutti? Ebbene, si guardino alcuni dei migliori. Non sembra ancor primitiva l'osservazione psicologica nella *Congiura di Pandolfo Pucci*, pur narrata con garbo dal marc. C. Trevisani (1852), o nella *Figlia dello Spagnoletto* (1855) di F. Pallavicino, o nella *Cecilia di Baone* (1852) *narrazione storica* di P. Zorzi, pacato e solenne condensatore della storia della Marca Trevigiana alla fine del medioevo? Chi oggi non ravviserebbe nell'*Enrico Valieri* (1859) l'ingenuità d'un racconto a *personnages deguisés*, con Carlo Alberto travestito da Lodovico principe di Mantova, tanto è discordo tra la fisonomia e le attitudini dei personaggi modernamente concepiti e le torve figure dei Mocenigo e dei Cappello al tempo di Bianca e Piero Bonaventuri? Il *Valieri* era di quel Carlo Rusconi che, già prima dell'*Incoronazione di Carlo V*, era piaciuto nel *Luigi XVI* ('46) per la forza dello stile manierato come per scene inattese o violenti, che troppo apertamente tradiscono la pratica dei grandi tragici stranieri. Ancora meglio. *Gli Albigesi* (1855) furono « opera scrupolosamente istorica » che l'insigne storico G. La Farina quasi si doleva d'aver intitolata romanzo. Le guerre che dilaniarono la Linguadoca dal 1208 al 1240 vi hanno un potente descrittore, e per esse l'autore, che ben scorgeva il vero nel presente come in quel lontano passato, raggiungeva il fine di rendere avverso il potere temporale della Chiesa. La scena della morte di Raimondo di Tolosa con l'orrenda gazzarra dei monaci e dei vescovi al letto di lui, per carpirgli donazioni e possessi, basta essa sola ad accertare un'arte superiore. Eppure nel metter la vita privata accanto alla pubblica, nel raffigurare i personaggi d'invenzione, tra cui a sentimentale e languida donna amata da Raimondo, nel dipinger fosche passioni e tenebrose vendette, lo stesso La Farina non seppe evitare il male dello spirito romanzesco. E il male dell'artificiale unità si può vedere in romanzi di tutt'altro stile, insieme col danno della psicologia superficiale: nel Bel-

G. La Farina 1815-'63.

gioioso (*Repubblicani e Sforzeschi*, 1864; Il *Conte di Virtù*, '67); nel Tedeschi (*Galeazzo Visconti*, '63); nel Capranica: scrittori illusi dalla semplicità manzoniana, « acquosi » come per il Tedeschi diceva un critico. Dei tre, il Capranica ebbe certo più vivace imaginativa, ma stile spezzato, forma scarsa: e della dozzina di romanzi ch'egli scrisse non resta in mente alcun personaggio: non del *Giovanni dalle Bande Nere* ('58), il primo, che dedicò al D'Azeglio; non dell'*Olimpia Panfili* ('68) e del *Fra Paolo Sarpi* ('71); non del *Sisto V* ('77), in cui meglio agita, per azione completa, la corruttela romana: non della *Contessa di Melzo* ('80).

La pedanteria, sebben filologica, nocque al Fanfani (*Cecco d'Ascoli*, 1870). Però la soverchia disinvoltura a che condusse! Fra i tanti che ne furono più o meno colpevoli — anche A. Serra Greci in *Adalgisa*, '75, e nella *Fidanzata di Palermo*, '79, ed E. Montazio nell'*Assuntina di Ponte alle Grazie* ('78) *r.º s.º dei tempi della dominazione francese 1799-1814*, fin al Marcotti nei *Dragoni di Savoia*, '83 — molto più c'è da perdonare a coloro che per patriottismo e per un fine di educazione politica popolare furono indotti al romanzo della storia recentissima. Per il romanzo storico non era abbastanza stagionata cotesta materia delle guerre e delle gesta dell'indipendenza: poteva solo adattarsi, e s'adattò, a romanzi o sociali, o psicologici, o di costumi come elemento secondario, non principale, direttivo. Soltanto a diletto del popolo bastarono i romanzi Garibaldini del Monteverde (*La vittoria di Castelfidardo*); del Sebregondi (*Un prode di Roma*, '69); dell'Ottolini (*I cacciatori delle Alpi*, '61; *Uno dei mille*, '61); del Gualtieri e dello Scalvini (*La presa di Palermo* '61); di A. Cagnoni (*Edvige, ossia il marchese di Monferrato* '63); di R. Altavilla (*Maria*, *Villa Glori*, *Monterotondo*, *Mentana*), e purtroppo dello stesso Garibaldi (*Cantoni il volontario* '73; *Clelia ovvero il governo del monaco; I Mille*, '74). Di gran lunga tutti questi romanzieri garibaldini furono superati da Celestino Bianchi (*Lo sbarco di Favazzina*, 1860) e da Giuseppe Guerzoni (*Memorie d'un disertore*, 1871). La prima parte delle *Memorie* — scritta dal Guerzoni nel '63 e perduta — attribuiva al *Padre* le virtù di Garibaldi. Narrava la seconda parte — *Il figlio* — d'un artigliere genovese, omicida e disertore per amor di patria e di donna, invano esposto a una condanna di morte per impedire il tradimento del Principe di Carignano: con meraviglie

G. Guerzoni 1835-'86.

di audacie, di vendette e di odi che lascian travedere impressioni così dell'Hugo come del Sue.

Nemmeno alcuni di quelli stessi che usarono il nuovo elemento storico con intenzione artistica, non poterono affrancarsi dalle vecchie maniere. Contese di famiglie liberali e reazionarie sostituirono le antiche di Guelfi e Ghibellini nelle favole d'amori puri e generosi. Tale la *Rivoluzione in miniatura*, (2.ª ed.e 1876) di Cesare Donati. Similmente nella *Rivoluzione in casa* ('69), *Scene Domestiche* di Luigia Codemo (che predilesse la forma di romanzi in scene anche fuori di avvenimenti storici) rimembranze del Grossi, del Cantù e del D'Azeglio sorressero i contrasti di mazziniani sinistri, di eroi Piemontesi quarantotteschi e di vecchi ligi ai Tedeschi. I moti siciliani del '37 servirono a un'intenzione patriottica religiosa contro il cattivo sacerdozio e i gesuiti nell'*Alessandro Bonforti* ('60) di G. Oddo; del lirico ebbe *Lionello* ('59), *episodio del* '49, di B. E. Maineri, e anche più lirica fu, dello stesso, l'*Agonia di una Vergine*, nell'*Evangelina Guerri* ('63), ch'era un patetico « episodio della Rivoluzione di Sicilia » dedicato ai Mille. All'esempio di Luigi Stefanoni (*I Rossi e i Neri di Roma*, 1863), volgente le « memorie gloriose della difesa di Roma nel 1849 » alle intenzioni sociali del romanzo francese, Sara, scrittrice di molti romanzi, con enfasi di linguaggio e con scene a tinte scure die' per figlio a un conte, accusato d'aver uccisa la moglie infedele, un bandito eroe garibaldino (*Padre Noara*, 1868). Nutrita non meno di romanzi francesi era Antonietta Sacchi (*Il Paladino dell'umanità* (1867), *ossia i sedici anni*, romanzo storico dal 1848 al 1864). A *Custoza* portava uno dei tanti romanzi di M. Savini. Rocco Baldanza s'atterrebbe ad esempi tedeschi per la *Signora di Capri* (1882), dedicata al maggiore Oreste Barattieri...

B. E. Maineri n. 1831.

Frattanto altri retrocedettero dal medioevo all'epoca antica. A ciò consigliavano esempi stranieri, e per i romanzi di storia romana veniva ragione dalla conquista di Roma. I drammi del Cossa ebbero compagnia e lungo seguito di romanzi. Tuttavia la sostanza poco poteva variare. Mutarono le apparenze, gli abiti; ma la consueta prammatica, in cambio di battaglie, tornei e duelli, impose trionfi, lotte nel Circo e prodezze di gladiatori; in cambio di veglie castellane, cene epicuree e *toilettes* patrizie; in cambio di osterie, taverne; e invece di funzioni mistiche, cerimonie pagane e sacrifici. Nè variarono gli

elementi drammatici e tragici negli amori, o di vestali, o di schiave e patrizi, o viceversa; negli adulteri facinorosi; nei prodigi di forza e di valore o fedeltà servile; nelle usure e nelle divinazioni e nei tradimenti. E i difetti erano sempre quelli: sovrabbondanza di notizie intorno ai costumi e le leggi: minuzie archeologiche e citazioni in proposito: insistenza di modi proverbiali; abbassamento alle delicature moderne nei dialoghi amorosi; volgarità moderna nei dialoghi umoristici o plebei: tutte insomma quelle incongruenze formali che tolgono l'illusione; e sempre la stereotipia dei giovani generosi con avversari viziosi; delle vergini pudiche contro le adultere impudiche; dei giganti e degli omiciattoli paurosi e dei militi vanagloriosi. In tutto questo vecchiume, qualcuno riuscì a qualche buona opera. Raffaello Giovagnoli nei suoi molti romanzi romani ebbe non poca efficacia pittorica e anche di caratteri (*Spartaco*, 1874, 6.ª ed. '89), e tentò sottoporre e allontanare nel quadro la materia storica (*Plautilla*, 1876). Tacendo, per ora, del Barrili, Agostino Della Sala Spada fin dal 1877 pervenne il Sienkievicz nel porre in contrasto le due età e le due civiltà della romanità decadente e dell'insorgente cristianesimo (*Mondo antico*): ma con maggior energia artistica lo scrittore polacco rinnovava nel *Quo Vadis?* quegli elementi immutati e immutabili, e fu oziosa fatica ricercare plagi di tipi e di « situazioni » tra il *Mondo antico* e il *Quo Vadis?* o *Gli ultimi giorni di Pompei*.

R. Giovagnoli n. 1838.

L. Castellazzo n. 1827.

Dal 1867 Luigi Castellazzo, col pseudonimo di Anselmo Rivalta, aveva dato in luce il *Tito Vezio*. Novità in questo fu, più che l'intento sociale, lo spirito avverso così alla tirannide come alla dottrina di Cristo, « maledizione del lavoro umano e della natura; santificazione dell'accidia, del cinismo e della follia ». Nel fatto, Tito, l'eroe, non ricava dal grande amore per una donna il gran concetto della libertà e dell'eguaglianza degli uomini, come il suo autore credette dimostrare e rappresentare; ma il valoroso patrizio romano concepisce in fretta il riscatto degli schiavi, la ribellione delle genti italiche e la guerra civile, perchè al pericolo di perder l'amata fanciulla, da lui rapita a un lenone, s'aggiunge il disonore e la perdita dell'eredità paterna. Nel resto, il *Tito Vezio* rammenta ancora il Guerrazzi e il romanticismo. Con lo stesso fine politico e sociale d'una vittoria suprema della uguaglianza, della fratellanza e della libertà, il Castellazzo scrisse *La battaglia*

D'Armagedon — *Notti Vaticane* ('84): un romanzo « a scene »: vivace nel rappresentare personaggi dell'ambiente « Vaticano »: vivace nei dialoghi per alcuni dei quali sono usati anche i linguaggi romanesco, romagnolo e svizzero. Vinti nella Battaglia Vaticana restano Oga e Magoga, cioè i conservatori e il potere ieratico di Pio X, ultimo pontefice: e strumento alla vittoria è un arguto porcaio divenuto monsignore, il quale simulando come Bruto è eletto dal popolo a Papa Pietro II: il solito tipo di Vamba o del Pieruccio guerrazziano. — La stessa maggiore abilità della costruzione e la maggior spontaneità dei dialoghi, invece che giovare nel progredire delle forme, nuocevano; la modernità offendeva sempre più visibilmente la verità storica, e la fine del vecchio romanzo storico politico era inevitabile! La sua degenerazione arrivò alla follia. Già avevano aberrato e aberravano dal buon sentiero il Fiorentino, il Curti, il Calvi, il Montazio. Pier Angelo Fiorentino, critico italiano in Francia, fu collaboratore al Dumas padre, a cui prestò il suo *Colosso di Marte* per comporre l'*Ascanio*.

Il Curti — anche autore della *Figlia dell'armaiolo* ('55), di una *Madama di Celan* ('58) e d'un buon libro storico intorno a Pompei — compose *Livia Augusta* ('78) e *Giulia Alpinola*, rom. st. del I. sec. dell'E. V. — P. Calvi in *Arminio* ('76) vendicava con acume, ma con stile tra barbaro e ricercato, la tradizione romana contro la glorificazione dell'eroe germanico, e nella *Maria di Magdala* ('90 2.ª ed.) parafrasava con abitudini moderne il racconto degli evangeli.

Il Montazio metteva in « scene storiche romane » *Le Avvelenatrici* ('86). Più brillante, più parigino, più « eccentrico », e in sostanza più romantico, doveva essere e volle apparire in tutti i suoi romanzi Petruccelli della Gattina, che fu un abile raccontatore così nel *Sorbetto della Regina* (1877) come nei *Pinzoccheri* (postumo, 1882): nel romanzo storico Borbonico, come nel romanzo storico della Rivoluzione e della Restaurazione francese. Nelle *Memorie di Giuda* (1871), l'opera di lui più ammirata, che da noi ebbe *successo* non inferiore alla *Vita di Gesù* del Renan, Giuda dice sinceramente a Claudia figlia di Giulia e moglie di Pilato: *noi folleggiamo al paradosso*. Infatti tutti i personaggi che, ciascuno per sè, sarebbero vigorosamente concepiti, si fan belli di parlare spiritosamente e si assomigliano nella presunzione paradossale: maestro, s'intende, Giuda: ultimo dei tipi satanici e precursore italiano del Supe-

F. Petruccelli della Gattina 1815-'90.

l'uomo. Questo Giuda, amato dalla moglie di Pilato e amante della sorella di Gesù, *dei sensi usa a suo talento: ha la parola che perde, il sorriso che uccide; il sangue, le lagrime, le carezze per semplici mezzi; è elegante per esca; è molle, ma con fibra d'acciaio.* — « *La fame è una voluttà che Dio ha serbata alla plebe, che neppur nelo ringrazia* »: ecco una sentenza di Giuda o del Petruccelli. Ma così l'arte precipitava nella fatuità d'ingegni troppo fidenti. Non pochi ne fuorviò il Romanticismo e non ultimo per forza geniale e per ordine di tempo fu il Petruccelli. Guai a spegnere nelle loro opere i fuochi artificiali, a sottrarre i « colpi di scena » e i colpi di frasi!

Dall'Hugo al Sue, dal Flaubert al Dumas padre e figlio, dal Gautier al De Koch, quale romanziere o drammaturgo francese, dal 1820 al 1888, non passò per la fantasia del Petruccelli? non fe' lievito a quella sua immaginazione lussuriosa e bizzarra? non gli fece oltrepassare i confini dell'erudizione oscena e dell'inverosimiglianza fantastica? Dove andava a finire il «senso storico»?

Il vecchio romanzo storico andava a finire nelle appendici, frattanto che le forme del romanzo contemporaneo ne venivan preparando una non lontana rigenerazione. Di che diede indizio nel 1876 *La Giovinezza di Giulio Cesare* di G. Rovani.

Giulio Cesare basso mortale.

Solo, i discepoli di questo definendone ogni opera « non una continuazione ma una rivelazione », dimenticavano per il *Giulio Cesare* lo Scott, il Guerrazzi e il Tommaseo, e credevano novità il mettere in azione romanzesca, piuttosto che un personaggio, tutto un periodo della storia di Roma: novità « sorpassare il *racconto* col *dramma* »! Più nuovo era allora il fine di contrapporre all' uomo idealizzato da Napoleone III un *uomo stragrande* con vizi e colpe *che lo abbassarono al livello dei più bassi mortali.* Ma il *Giulio Cesare* sostenuto dalle nuove interpretazioni dell'arte realista, e sollecitato dal tentativo artistico che si vedrà, significò più che altro come anche da noi il vecchio romanzo storico era abbattuto, e come fin dal 1876 si cercavano nuovi modi per allevarne i getti dell'antico tronco.

CAPITOLO QUINTO

Il romanzo sociale, psicologico e di costumi avanti il '70.

PREPARAZIONE; PERFEZIONAMENTO; TRANSIZIONE.

I. 1827-'48. — Romanzi sociali e morali. — L. Cicconi e La Fontaine. — Influenza del romanzo inglese: *L'Orfana della Nonziata* (1839) primo romanzo sociale in Europa, e la patologia del Ranieri. — Influenza del Manzoni e della Sand: l'*Angiola Maria* (1839). — Il sentimento patriottico e la moralità del Carcano. — Un'imitazione dal La Martine e una lode alla « terra dei morti ». — Genialità italiana: il Tommaseo maestro precursore del nuovo romanzo naturalista, sociale e psicologico. — Difetti e pregi in *Fede e Bellezza* (1840). — *Ruperto d'Isola* e un bel racconto di G. Torelli.

II. 1849-'59. — I capolavori del romanzo psicologico realista. — Spirito italico. — Influenza del romanzo inglese nel Ruffini; di Chateaubriand, del Balzac e della Sand nel Nievo. — Un prodigio. — *La rosa bianca* di Dall' Ongaro. — De Koch catechista.

III. 1860-'70. — Romanzi di costumi. — Influenza della *Bohème*. — *I Cento Anni* (1860); l'originalità, le previsioni e i difetti del Rovani. — *La Scapigliatura* (1862) e il « color locale » dell'Arrighi. — Una matassa arruffata di E. Praga. — L'ultimo degli Scapigliati. — Tarchetti e Tolstoi. — I romanzi della borghesia ciuca.

Dopo i *Promessi Sposi* e nonostante i caratteri d'italianità e i caratteri d'arte universale ch'erano nel capolavoro manzoniano, il romanzo in Italia partecipò in tutti i modi e per tutti i gradi all'evoluzione del romanzo straniero. Non per questo i nostri scrittori del genere furono sempre, nel rimanente secolo, umili seguaci o timidette pecorelle: vi fu chi previde mutamenti e vicende artistiche e prima che altrove ne avvertì le conseguenze; vi fu chi alle innovazioni cercò imporre l'osservanza del carattere nazionale e aprire il cuore nostro al nostro modo di sentire; vi fu chi improntò della sua propria originalità concezioni derivate da esempi esotici e le estese a comprensione più ampia. Ma difficoltà forse insuperabili impedirono a non pochi di adeguare con le opere gl'intendimenti giusti e nuovi; e condizioni letterarie, politiche e sociali impedi-

rono ad altri di contenere italianamente nelle opere loro l'influenza straniera ed affermare con norme e metodo il romanzo da dirsi generalmente italiano.

Tuttavia nel tempo che corse dal 1827 al 1870 due nomi, Ruffini e Nievo, ci consentono di vantar l'arte nostra anche in quell'età.

Ciò fu nel periodo preceduto da un periodo di attuazione (1849-59), seguito da uno dei soliti periodi di transizione ('59-70): e furono tre periodi diversi per vicende sociali e politiche, le quali, mentre il romanzo storico evolveva come si è visto, non impedirono di volgere al Vero il romanzo d'azione contemporanea.

I. — Ranieri; Carcano; Tommaseo.

Correvan tutt'Italia l'idea di libertà e il motto « Dio e popolo ». Insurrezioni davano eroi alle brutali vendette della Restaurazione e della reazione. Poi, le « speranze d'Italia »; le riforme; il '48.

Ma mentre la letteratura di battaglia usava per arma il romanzo storico in prosa e anche in versi — mercè alcuni poeti lo studio dei quali abbiam lasciato a chi ricerchi la poesia epica — poco la letteratura di battaglia poteva valersi, allo stesso fine, del romanzo in azione contemporanea.

Dopo i ruggiti dell'*Ortis*, *Le lagrime dell'amore* ('26) del Brofferio cadevano in ottonari. Non meno lagrimavano altre novelle o romanzetti in rima; ma ad essi le « donne gentili » e patetiche e romantiche preferivano, tradotte dal tedesco, le molli fantasie e le molli virtù del A. La Fontaine.

In confronto delle *Confessioni al Sepolcro* e della *Festa da ballo in maschera* del La Fontaine che era mai, per esempio, l'*Elvira ossia il disinganno delle passioni* (1836), *storia del secolo XIX* scritta dall'Ercoliani romanziere storico? E qualche anno dopo chi avrebbe osato confrontare ai primi romanzi del Sue le « storie contemporanee » di Luigi Cicconi? Questi dedicava « al cuore delle belle e colte Milanesi » racconti faticosamente inventati, con avventure e colpe casuali, e lagrimevolmente confortati di rimembranze mitologiche e di moralità: *Cassiglia o il Siciliano a Parigi*, 1843, ove è ricordato il salotto della Belgioioso; *I Griffoni*, '43; *La sposa colpevole ovvero il Fallo e la pena*, '44. Il Sue, passando alla maniera dei romanzi sociali, dovè parer a più d'uno in accordo

L. Cicconi 1807-56.

col Manzoni, che ammoniva: « l'utile per iscopo, il vero per soggetto e l'interessante per mezzo »; e un anno prima che quegli pubblicasse *Martino l'esposto*, vedete qual miseria di trovatelli nel *Filantropo* ('45), *scene dell'umanità sofferente*, ossia predica narrativa di Giacinto Longoni!

Ma sette ed otto prima che le nostre « collane romanziere » si contendessero i romanzi sociali del Sue e le capestrerie del De Koch, tre opere ben diverse dimostravano come fuori del romanzo storico sapevan trattar l'arte del racconto tre scrittori nostri e ben diversi: Ranieri; Carcano; Tommaseo.

A. Ranieri 1806-'88.

Antonio Ranieri trovandosi a Londra « esule imberbe », tra il '30 e il '31, conobbe Giovanni Arrivabene e un lavoro che l'Arrivabene stava compiendo intorno la pubblica beneficenza inglese. Il Ranieri di ritorno a Napoli si diè a indagare e studiare gli andamenti dell'Ospizio dei Trovatelli.

E se è vero che la *Ginevra o l'Orfana della Nunziata* fu scritta da lui nel 1835, in essa si dovrebbe riconoscere il primo romanzo sociale *umanitario*, non solo d'Italia ma forse di tutte la letterature europee.

Da tempo la letteratura inglese tendeva all'utile sociale; fin dal 1762 *La Nouvelle Héloïse* aveva comunicato un'impronta filosofica al romanzo inglese e aveva tramandato un'impronta filosofica al romanzo francese della Staël prima, della Sand dopo. Però si noti: Giorgio Sand, che proseguiva l'opera della Stäel e che dal '35 al '59 ebbe in Italia influenza maggiore d'ogni altro romanziere, limitò i romanzi del suo primo periodo a rivendicare la donna, a proclamare i diritti della passione contro le leggi civili: nè cominciò i romanzi propriamente « socialisti » o « umanitari » che nel 1840. Quanto al Balzac, dopo il disordine de' primi lavori, egli concepì l'idea della *Commédie humaine* nel 1833; ma se nella *Commedia Umana* l'elemento sociale ha l'importanza che tutti sanno, non vi è diretto, immediato, assoluto il fine di utilità sociale.

Ed è vero che nel 1837 la *Bentley Miscellany* cominciò a pubblicare l'*Oliver Twist*, in cui il Dickens, romanziere « apostolo del popolo », rappresentava i patimenti d'un povero ragazzo malnutrito e maltrattato in un opificio; ma non v'ha ragione di non credere che l'*Orfana* fosse scritta proprio nel 1835; e il confronto tra la *Ginevra* e l'*Oliviero* attesta indipendenza fra le due opere per le dissomiglianze che vi sono più notevoli delle somiglianze, le quali ad altri parvero indizio d'imitazione.

Influenze inglesi.

Si dica piuttosto che l'idea di dar forma narrativa e romanzesca alla sua tesi morale venne al Ranieri dalla letteratura inglese, in cui egli era esperto e che fin dal settecento, e per influsso del Rousseau, aveva dimostrata tendenze sociali nei romanzi del De Föe, del Richardson e d'altri. Così esempi di romanzi inglesi potrebbero addursi anche per rilevare nel Ranieri attitudini di romanziere realistico. Non basterebbero però quegli esempi a dimostrare il come e il perchè di un altro fatto storicamente e artisticamente importante: l'*Orfana* fu il primo romanzo *realistico* italiano, con scene zoliane, trentacinque anni avanti lo Zola.

A questo non poteva condurre la realtà com'era stata rappresentata nei *Promessi Sposi*; a tanto non poteva condurre la stessa descrizione manzoniana della pestilenza. La crudezza di certe pagine o di certe frasi del Ranieri sorpassa fin lo scopo a cui egli mirava, e nell'*Orfana* vi sono troppi episodi orrendi estranei agli orrori degli ospizi che egli intendeva esporre alla pietà e allo sdegno del mondo civile.

L'*Orfana* rammentava al Camerini il *buio d'inferno* dantesco; ma nell'opera « tenebrosa » non c'è solo l'inferno di Napoli, non ci son solo una vittima e carnefici; c'è un *realismo* di scene per cui il Balzac, che il Ranieri potè essere dei primi a comprendere, non basta ad esempi conformi. Si pensa alla sensualità di alcuni romantici; si pensa a un disquilibrio morboso.

Quanti offesero o difesero il Ranieri detrattore del Leopardi nei *Sette anni di sodalizio*, come mai non videro una relazione tra gli eccessi di questo opuscolo e gli eccessi del romanzo giovanile? Il brutto, che lo scrittore giovane anche inopportunamente dipinse nel romanzo, prevenne le schifose notizie che lo scrittore vecchio e fuori di senno dava intorno al suo grande e infelice amico; la mancanza di misura nell'arte giovanile prevenne l'esagerazione, l'irreverenza, forse la menzogna dissennata, ai tardi anni. Ma perdoniamo!

Come in molte prove della vita, nel romanzo il Ranieri si palesò uomo superiore a vili pregiudizi; diritto al suo fine; tranquillo; pertinace; libero. La prima edizione dell'*Orfana* andò distrutta per condanna, e meritò all'autore la carcere per qualche tempo e calunnie di gesuiti; la seconda, del 1841, fu tosto consumata dal desiderio dei lettori e dalla «persecuzione»; la terza, milanese, con tavole illustrative del Palizzi, del Morelli, del Vertunni, del Calentano, recava: *L'autore dedica*

queste carte — scritte non per odio ma per carità dei fratelli — alla memoria del suo immortale maestro Giacomo Leopardi.

E quelle carte che narravano cose orribili avevan già conseguito nel 1858 il loro intento: la riforma dell'ospizio in cui prima perivano 82 trovatelli su 100! L'Italia ha da gloriarsi di molta letteratura inutile: dimenticò questo romanzo benefico, singolare anche nell'arte.

Forma ed elementi dell'*orfana*.

Più bello sarebbe riuscito se il Ranieri avesse posseduto altro stile. All'efficacia del romanziere convenne la forma autobiografica: ed egli possedeva uno stile freddo, compassato, con sapore lontanamente boccaccevole e prossimamente classico leopardiano: affettatuzzo: sentenzioso, a rimembranze bibliche e dantesche, non probabili in una donna di letteratura disordinata, quale l'imaginaria scrittrice si afferma. Per rimediare, l'autore finse che il manoscritto, in cui Ginevra, per ubbidire al confessore!, aveva narrata *filo per filo la sua vita*, capitasse a uno straniero che l'ebbe visitando tombe in un chiostro e che certo signor di Blumenfield lo volgesse in tedesco: d'onde la versione italiana. Rimedio insufficiente! E che peccato!

Nelle prime due parti soprattutto il Ranieri fu buon psicologo e destro espositore dei costumi napoletani. Ginevra vi riferisce i ricordi infantili: le sevizie dei genitori adottivi o padroni, che la presero a quattro anni dall'ospizio: eppoi le angherie di don Gennaro e sua moglie affittacamere, che non potendo servirsene quanto volevano, la rimisero nella « ruota ». Già grandicella, unta d'olio, la cacciarono, quasi stritolarono nel buco dei trovatelli neonati! Dall'ospizio l'orfana passa ai martiri del convento, dove le monache ammazzano di lavoro le povere ragazze e spillan quattrini ad esse e a quelli che, malati di ripugnanti infermità, fan voto di sposarle.

Romanticismo e verismo.

Ma nonostante le pagine di sobrietà ed evidenza insolite, le troppe vicende d'una donna sola accrescono l'inverosimiglianza della forma; e lo strano contrasto di elementi romantici interposti a quell'abuso di realismo, aggrava l'azione troppo prolungata nelle due ultime parti. V'è il giovane infelice del primo amore, che s'uccide, ossia « trionfa di questa vita morendo », e v'è un turpe prete che stupra Ginevra fuggitiva in abito da marinaro. Essa divien madre. Qui è un motivo mirabile d'arte! Essa geme combattuta dall'amore materno che vede, vuole la

sua creatura, e dalla vergogna, dal ribrezzo della obbrobriosa maternità. Alla fine, Ginevra cerca scampo in una grotta presso Roma dopo che un drudo pittore, per liberarsene, l'ha gettata nel Tevere. Nella grotta, vive solitaria la principessa di Montanese, già monaca per forza e poscia penitente dell'aver *sbramata quella sete naturale che nei chiostri diventa furore....*

G. Carcano 1812-'84.

A tanta corruttela, ai patimenti e alle colpe d'una ragazza sciagurata, alle brutture degli ospizi e dei conventi, alla depravazione della gente di chiesa e al pessimismo del Ranieri, Giulio Carcano, nello stesso anno 1839, opponeva senza volere il misticismo della sua scuola e la dolcezza evangelica d'una buona fanciulla: i sacrifizi d'una famiglia cristiana e la pietà di sacerdoti degni.

Il Carcano contrastava alla Sand, da cui era venuto l'esempio del romanzo sociale a vendicar la donna. Ella aveva scritto la storia della donna maritata senz'amore o della donna disgustata della voluttà, e proclamava divino il diritto della passione: egli richiamava il dovere di sottomettere la passione al bene altrui, e l'amore della sua *Angiola Maria* non veniva meno alla purità del pensiero e del costume religioso. Non solo: prima che la Sand nei romanzi umanitari sposasse nobili donne ad operai, l'eroina del Carcano rinunciava a un nobile innamorato; e tutta la storia di lei conchiudeva a questa moralità:

> Il mondo è una scala, e ciascuno deve starsene al suo scalino. La Provvidenza non ha creato per niente i signori e i poveri diavoli... Dunque rimani contento nella condizione in che essa t'ha collocato, nè voler sollevarti da quella per non perdere pace, libertà e salute.

Ma *Angiola Maria* fece versare tante lagrime alle nostre nonne, ed ebbe una diecina d'edizioni, appunto perchè ella perdeva pace e salute fino a morire non in pena d'essersi voluta innalzare a un matrimonio al di sopra della sua condizione: al contrario, in compenso della sua sommissione alle necessità sociali.

Il romanticismo anche qui invadeva arte e tesi. Un dissidio drammatico non mancava tuttavia al sentimentale romanzo: ed era nel proposito inflessibile della donna e nella sua stessa fragilità: nella forza del suo animo e nella debolezza del suo corpo. La morte, qui, avrebbe potuto essere a un tempo trionfale e lagrimevole. Ma pur troppo a questo non bastò l'arte.

Difetti nell'*Angiola.*

Il De Sanctis definì il Carcano « caricatura del Grossi » come aveva definito il Grossi « caricatura del Manzoni ». Invece nel

Carcano era il decadimento inevitabile per la prevalenza nell'arte narrativa dell'idealizzazione femminile. Troppo ideale. Lucia aveva generata la Bice ancor verosimile: aveva generato la *Povera Tosa*, in un racconto del Carcano stesso, già troppo patetica: e generava ora l'*Angiola Maria*, la *storia di una vita semplice e giusta*, la quale *poteva esprimersi in tre parole: innocenza, amore e sacrifizio.*

Una perfezione! Ma semplice non è questa gentile figlia di un fattore, che innamorata d'un giovine lord, nella cui casa è a servire, medita un sacrifizio sublime: egli *deve sposare una donna di sua condizione*; deve *attendere alla politica!*

Per il sacrifizio, o a perfezionar Lucia, ella non fugge un don Rodrigo: fugge un amante rispettoso e malinconico: e per l'innocenza ella fugge il male nelle case dove capita, scampandone a tempo. Poi al suo Arnaldo che torna da Londra in cerca di lei e per lei si farà cattolico, dopo tante sventure e lagrime e dopo tal prova d'amore, ella domanda un anno di « riflessione ». Troppa riflessione. E don Carlo, il fratello di Angiola? Se Angiola in cospetto al timido Arnaldo rinnova la scena di Lucia innanzi all'Innominato, don Carlo innanzi al lord padre rinnova fra Cristoforo o il cardinale Federigo, riescendo inoltre più orgoglioso che umile.

Meglio le figure secondarie: il baronetto inglese *dandy*; l'affittacamere ciarliera; il vecchio lord (che anticipa, ma sbiadito al confronto, il sir John del *Dottor Antonio*); la dama e il prete reazionari.

All'*Angiola Maria* tien dietro il *Manoscritto d'un Vicecurato.*

Derivazioni del *Jocelyn.*

Per questo il Carcano fu tenuto precursore dei romanzieri religiosi Halévy e Fabre. Bisognava invece dirlo seguace del Lamartine. Questi nel 1836 aveva pubblicato il *Jocelyn*, poema romanzesco d'un prete consacrato contro sua voglia: e la poesia famigliare del curato di campagna derivava dal Jocelyn al *Vicecurato* del Carcano come al *Curato di Valdinere, Scene della vita contemporanea* (1843) del modenese Giovanni Sabbatini.

Almeno il Sabbatini confessando candidamente d'essersi inspirato al *Jocelyn* per integrare il concetto d'un romanzo che « consacrasse colla Religione le affezioni umane e i sociali doveri », poteva vantarsi d'una bella lettera del Lamartine.

Lamartine a un suo imitatore.

... Prenez donc, en toute liberté, dans la faible ébauche du *Jocelyn*, le germe de l'ouvrage poétique et religieux don vous voulez gratifier l'Italie. Il y a assez longtemps que la France littéraire lui prend les chefs d'oeuvres, pour qu'elle puisse, sans rougir, nous prendre à son tour quelques unes de nos idées... Vous regrettez, M., de ne pouvoir écrire votre ouvrage en vers; vous oubliez que votre belle langue est, dans sa prose même, une poesie et une musique! (7 aout 1843: nell'ediz. cit.).

L'autore dell'*Angiola Maria* e del *Vicecurato* passò poi al *Damiano* (1851) per « unir la sua parola, forse inutile ma sincera », alle voci e alle volontà « generose » per cui « anche la patria è una religione ».

Era ancora uno di quei romanzi « della soffitta » che più tardi il Guerrazzi metteva in burletta nel *Buco del muro*; con le « fanciulle di madre sempre viva e di padre sempre morto in battaglia ». Meno male che la Stella, sorella di Damiano, sfuggendo alle insidie cortesi dei novelli don Rodrigo, finisce maritata bene come l'esemplare Lucia, e che Damiano muore per la libertà a Montevideo.

« Io non presumo di dipingere la società del mio tempo », diceva il Carcano: « scrivo una storia di povera e buona gente » per « adombrare in parte ciò ch'ebbe a patire una gioventù che nell'ardor dell'età e delle speranze non sapeva trovar la propria via ». In Damiano l'ambizione del pittore cedeva infatti alla rassegnazione dell'intagliatore, qual egli diveniva.

Nè molto più ardito fu il pensiero del Carcano quando, assai tardi, nel 1873, compose nell'ultimo romanzo l'antico elemento sociale con il novello elemento storico.

I casi di *Gabrio e Camilla* (1.ª ediz. 1874; 3.ª ediz. 1876) corrono dal 1858 al 1860; e la carità di patria vi aiuta l'amore a superare i pregiudizi di casta che dividono l'eroe borghese dall'eroina aristocratica. L'amor della patria, che vuol commilitoni l'amante e il fratello dell'amata, rende legittima la tesi democratica che la Sand aveva sostenuta per forza di solo amore.....

Non altro che una lagrima, e l'onesta
gioia e la fede del dover compiuto

chiedeva il mite romanziere, che derivando dal Manzoni tutte le qualità amabili nulla ritenne di quella che nel Manzoni era stata, al dir del Camerini, « spaventosa potenza ».

Tommaseo e Sainte-Beuve e la Sand.

Al tempo dell'*Angiola Maria*, nel 1839, Niccolò Tommaseo aveva scritto *Fede e bellezza*, il romanzo in cui *gli errori di un'anima erano dal dolore, dall'affetto e dalla fede espiati.*

Fu opera di artista molto diverso dai manzoniani, sebbene egli concordasse con loro al fine ultimo; fu un romanzo concepito per un motivo polemico e in opposizione al Sainte-Beuve difensore della licenza nella letteratura francese, in opposizione alla Sand « scrittrice più svestita forse che travestita » e ai « letterati tentatori piagnoni, assoldati da librai e da gabinetti di lettura pubblica, che...... facendo dell'adulterio teoria, calunniarono l'adulterio » e che « spiattellando rettoricume a pro del sesso debole, resero la voluttà paralitica, congelarono in sillogismi il delirio dell'amore ». Fin dal 1836 il Tommaseo aveva detto: « Troppo già siamo piagnucoloni ristucchi; nè c'è bisogno vengano due volumi in ottavo, di tanto in tanto, a coniugare: io piagnucolo; egli sbadiglia ». E come aveva adattati i suoi principi d'arte narrativa al romanzo storico, a questo saggio, o « raccontino » come egli lo chiamava, cercò accordare armonicamente i suoi principi di estetica, religione, moralità. Bel caso! *Fede e bellezza* doveva essere un romanzo morale, e quando uscì a Venezia, nel 1840, un critico ripeteva da Giovenale: *quis feret istas luxuriae sordes?*, e il Manzoni definiva quel romanzo morale « pasticcio di venerdì santo e di giovedì grasso », e Carlo Cattaneo: « una turpe e lunga strada per trovar marito! ». Che scandalo! Peggio: fu una delusione.

Romanzo scandaloso.

Ma tutta quella avversione chiassosa al suo lavoro Niccolò Tommaseo se l'ebbe anche perchè era uomo temuto o diffidato dagli stessi amici ed ammiratori, e perchè ammiratori e spregiatori, mentre ignoravano a quali ardimenti artistici egli tendeva col pensiero antiveggente, giudicarono *Fede e Bellezza* non un saggio, non un « raccontino », ma l'opera figlia a tutta l'arte di lui, rivelazione di tutto il suo pensiero. Certo *Fede e bellezza* non fu tutto questo; non rispose nè avrebbe potuto rispondere da sola e pienamente al concetto del romanzo che il Tommaseo venne esplicando prima e dopo il 1840.

Fin d'allora egli scorse e dimostrò errori artistici e colpe che il tempo poi confermò in romanzieri di gran fama; prevenne dottrine che in trent'anni di prove artistiche dieron fama universale a scrittori moderni: sebbene non ascoltato, esortò gl'Italiani a conoscer sè stessi, a ricordare le tradizioni immutabili dell'arte e dell'indole loro e ad intendere, non servendo al gusto e alle mode altrui, le immutabili norme dell'arte e del bello.

Precetti estetici del Tommaseo.

Desumendole dalla critica e dai precetti che egli venne dettando tra il '35 e il '40, furono queste le idee fondamentali del Tommaseo nella concezione del romanzo e nel compito del romanziere, da lui chiamato sempre « poeta ».

Per la disciplina:

Quando ancora fervevano i *vapori* di Giorgio Sand e le *tinte orientali* di Chateaubriand e Stendhal era sconosciuto in Francia e Onorato Balzac bestemmiato in Italia, egli chiamava misera e corrompitrice del bello la guerra che « certa specie mezzana di letterati divideva in Classici e Romantici »: ripugnava dall'idealismo decadente non meno che dal realismo insorgente, e voleva essere ed era, insieme, realista e idealista, insieme romantico e classico. Era italiano.

Per lo scopo:

Artista italiano, che comprendeva urgente nel romanzo moderno il senso della realtà, il Tommaseo ammoniva che anche il romanzo doveva sollevarsi, dalla realtà, alla « bellezza educatrice ». Oggi, dopo tanto impervērsare di *arte per l'arte* e di *naturalismo*, i letterati d'oltr'Alpe tornano a discorrere delle « funzioni morali e sociali del romanzo » !

Per il contenuto:

Bellezza e Verità.

Alla Bellezza, che non può non essere per sè stessa morale o educatrice, si giunge, diceva il Tommaseo, ritraendo il vero; il vero della vita, di tutta la vita; dell'amore, del dolore, della passione, della colpa; tutto il vero: sì, anche il suicidio! anche il delitto! A un patto però, che l'*esposizione* dei fatti umani sia *compiuta*.... Per essere compiuta, la narrazione dei fatti « convien che abbracci ed accenni le cagioni delle cose, e anche in parte gli effetti, nel cui complesso è riposto il giudizio delle cose medesime ». Ad esempio: rappresentare senz'altro Tarquinio in atto di forzar Lucrezia, sarebbe immorale; ma il fatto non è più immorale se nella rappresentazione di esso vi è ciò che precede, accompagna e segue la violenza. Onde il Goethe, quando asseriva che la verità per sè stessa è morale sempre, non diceva abbastanza, perchè l'arcana morale del vero è *nell'essenza dei fatti*.

Il disordine, il vizio, il misfatto è spettacolo non più pericoloso se nulla si omette di ciò che lo accompagna e lo segue.

Un'anima corrotta che ci desse a conoscere tutta intera la serie de' suoi traviamenti, *quand'anco s'ingegnasse d'ingen-*

tilire ciò ch'è male co' colori del bello, purchè nulla ne omettesse, ispirerebbe dello stato suo compassione e spavento..

Moralità e gloria nella verità libera.

In questo e in questi limiti si comprende l'esclamazione del Tommaseo: *La verità libera: ecco oramai il vero scopo dell'arte, l'unica via della gloria!*

Nei rapporti del vero con la morale egli congiungeva dunque il Goethe alla Zola: non giustificava solo la Sand: giustificava la *Madame Bovary* diciassette anni prima che nascesse e trent'un anni prima i *Rougon-Macquart!* Il primo difensore dello Zola fu il Tommaseo. Ma il Tommaseo non poteva essere soltanto realista come il Balzac, il quale compiendo nella *Commedia Umana* « la storia naturale » della vita umana subordinava la psicologia alla fisiologia; e non voleva essere soltanto psicologo come Stendhal, cioè *materialista* e inteso a studiare nell'uomo solo il meccanismo cerebrale, ad analizzare l'animo umano con lo sguardo di un ateo.

Per il metodo:

Lo Stendhal, che pensava di non piacere ad alcuno prima del 1880, era stato conosciuto a dentro dal Tommaseo intorno il 1840! Come per lo Stendhal e come per il Balzac, l'uomo per il Tommaseo non era più nel romanzo un'astrazione; e come essi, e come più tardi il Flaubert, egli proponeva al romanzo personaggi della vita comune, non idealizzati, non eccezionali. Il Balzac faceva de' suoi romanzi *documenti* storici: il Tommaseo voleva che il romanzo « dipingesse le cose del tempo proprio » perchè così « diventava autorevole monumento di quel tempo, e le testimonianze del romanzo erano documenti agli eruditi avvenire ». Poi, mentre lo Stendhal cercava « piccoli fatti » che gli valessero a documenti psicologici, il Tommaseo moderava così la psicologia nel romanzo:

La psicologia nel romanzo.

Quel che assai volte guasta la pittura dei caratteri umani è la smania di troppo dirne e troppo a un tratto. Non si sa l'arte di mostrarci in prima alcuna parte dell'imagine; poi *dalle cose più leggere ed esterne* (*i piccoli fatti* dello Stendhal) discendere nel più fondo del cuore, e sempre qualche nuova qualità dimostrarci, e sì che le nuove armonizzino con l'idea già formatasi.

Non solo lo Stendhal, ma il suo tardo discepolo Bourget avrebbe potuto imparare qualche cosa dal Tommaseo.

La smania del turbare con esagerazione e concetti forzati il corso spontaneo dell'affetto è comune oggidì. Ovvero nella pittura del cuore il poeta (*romanziere*) si perde, e le gradazioni dell'affetto sono sì tenui che diventano inutili ripetizioni. Non si sa distinguere tra le passioni che più comportano la descrizione, l'analisi, i lunghi sfoghi; non si vede, per esempio, che l'odio, lo sdegno, la compassione sono meno loquaci della meraviglia e della gioia.

Ancora: con i loro intendimenti di realismo e di psicologia tanto lo Stendhal quanto il Balzac si sforzarono a « obiettivarsi »; ma solo con il Flaubert e dopo il Flaubert l'« obiettivismo » più rigoroso divenne canone al metodo romanzesco. E il Tommaseo sessant'anni avanti lo Zola e diciotto avanti il Flaubert, diceva che bisogna:

L'obiettività e il simbolo.

... sciogliere il volo fuori del cerchio angusto delle proprie passioni. . ; immedesimarsi nel sentire e nelle credenze dei fratelli; con lo studio, con l'osservazione docile, virtuosa, perseverante della natura e del mondo, penetrare i secreti altrui, cogliere i vizi accorti e le modeste virtù quasi al varco; notarne gl'indizi; distinguerne il multiforme linguaggio . . . .

Non basta. Il Flaubert, procedendo con metodo obiettivo a investigare nella realtà le qualità durevoli, non gli elementi accidentali, elevava il soggetto umano a tipo. E il Tommaseo, diciotto anni prima: Bisogna non « cangiare il particolare in universale, ma si trovar l'universale in quel particolare che si conosce e si dipinge ». Bisogna « rendere importanti le cose piccole facendole simbolo di grandi verità ».

I simbolisti più assennati oggidì ripeton questo dal Flaubert: ma era, prima, insegnamento del Tommaseo!

Ne basta ancora! Il Tommaseo disse:

Il genio vero . . . , dopo aver riconosciuto sè stesso e interrogato il suo cuore (poichè l'uomo che segue la voce del cuore non può non essere originale); dopo essersi addestrato nella lunga arte di contemplare gli uomini e le cose con occhi . . . nè dagli errori, nè dai pregiudizi tenebrati, e corroborata per lunghi esercizi la voce del cuore, e snodata a poco a poco la lingua quasi non sofferente delle alte ispirazioni del vero, dopo aver insomma tentato quell'unica via con infaticabili esperimenti, alla fine con piè sicurissimo la trasvola.

In queste parole, per chi ben guardi, c'è la definizione zoliana dell'arte: che « è la natura attraverso un temperamento ». E in queste parole trovano ragione il Maupassant, che volle l'osservazione non ottenebrata nè dagli errori nè dai pregiudizi, e il Rod, che ultimamente ammonì l'artista di scendere a interrogare il proprio cuore prima di rappresentare la vita esterna (*intuitismo*).

La forma.

Per la forma:

Lo Stendhal si vantava di non aver *stile,* di scrivere a mo' del codice. Un eccesso e un difetto. Il Flaubert ebbe invece il vanto di essere insieme osservatore obiettivo e stilista perfetto: « diritto, fermo, conciso » a rendere la verità obiettiva. E il Tommaseo: Bisogna « attemprare non il soggetto allo stile, ma lo stile al soggetto ».

In conclusione:

Ritrarre gli affetti con quei colori che la filosofia scrutatrice dei cuori somministra alla poesia: ecco il sommo dell'arte!

La perfezione.

Ecco in che il romanziere era poeta: nella « filosofia scrutatrice dei cuori ».

Ritrarre le anime umane: ecco la perpetua difficoltà dell'arte! Questa superata, il poeta è più grande. Ritrarre i fatti e i costumi: quest'è difficoltà più estrinseca e meno dura a vincere.

Monito antico e vano ai tanti naturalisti e bozzettisti del di poi!

Ebbene: tali norme che prevenivano idealmente tanta evoluzione artistica potevano essere attuate tutte in *Fede e Bellezza?*

Il Flaubert raccolse nella *Madame Bovary* romanticismo e naturalismo; misticismo e verismo; realtà e idealità, e quel capolavoro di senso umano e d'arte contenne una profonda significazione morale. *Fede e Bellezza* non fu che l'esperimento di un'armonia così complessa. Il Flaubert superò la stessa sua dottrina estetica: il Tommaseo rimase inferiore alla sua propria teoria, prima di tutto perchè non volle interamente adeguarla; poi perchè fu impedito da ostacoli ch'egli stesso si era elevati insormontabili: fu (chi lo crederebbe?) tenebrato egli stesso da pregiudizi.

Fede e Bellezza.

Il « raccontino » si svolge intorno a una ragazza orfana, figlia di signora senese e di un capitano corso napoleonico: la quale, a Parigi, è ceduta per *speculazione sul corpo di lei* a un giovane conte russo. Alla dedizione senza piacere seguono il piacere con rimorso, la gelosia, la schiavitù, la prima separazione e disperazione. Seguono altri amori: con un giovine laureando e con un mercante, che l'abbandonano, ed ella resiste soltanto a un cugino amato quando era ancor pura. Finchè trova un giovane italiano letterato, poeta e filosofo, e debole anch'egli, e nonostante gli amori, le colpe, i vizi, ubbidiente al *sentimento continuo, che quieto, invincibile, solleva l'uomo al suo fine* (lib. II). Gli innamorati soccorrono l'un l'altro con prove di costanza; si sposano. E vanno in Corsica. Ma di ritorno in Francia cadono in miseria. La donna, inferma di tisi, muore cristianamente (lib. IV, V, VI).

Il Cattaneo condannando fieramente, ma non con mente serena, il contenuto e la forma di *Fede e Bellezza,* accusò la « poc'arte della narrativa ». Tutto il contrario!

Difetti.

La colpa maggiore fu della troppa arte! Se per arte il

Tommaseo non avesse variati i modi del racconto: con la narrazione in persona di Maria, protagonista, nel primo libro; con le memorie scritte di Giovanni, l'amante, nel secondo, e con la narrazione dell'autore negli altri, gli sarebbe stato meno difficile *obiettivarsi*; adattare, cioè, lo stile alla verità rappresentativa dei fatti e dei personaggi. Ma la donna narra come l'amante scrisse, come l'autore detta: cioè nello stile più decisamente caratteristico e più energicamente personale che la prosa italiana abbia avuto dopo il Foscolo e prima del Carducci. Lo stile diritto, conciso, fermo del Flaubert sarebbe *obiettivo*; quello del Tommaseo — diritto, conciso, fermo come niun altro — fu soggettivo. Che danno venne da ciò alla verità in un romanzo psicologico e realistico! Si aggiunga che il Tommaseo romanziere ebbe di contro il Tommaseo filologo, e che quello non poteva ad ogni costo far torto a questo. Quello sapeva che « il mettere a fronte una dell'altra due persone, e far loro dire tutto quel che direbbero in un dialogo vero, è sforzo molto spesso impossibile a ben riuscire »; e il filologo, ch'era andato accattando la lingua viva per i casolari della Toscana, pensò di ben riuscire toscaneggiando. Ma il dialogo in *Fede e Bellezza*, quand'anche sostenuto da personaggi secondari e fatti toscani, introdotti a bella posta, induce un sentore di stento e di falsità che nel *Duca d'Atene* non era perchè l'azione antica giovava alla verosimiglianza del discorso. La forma accrebbe così gli errori del contenuto. E la sobrietà eccessiva nocque a *Fede e Bellezza* anche più che al *Duca d'Atene*. Perchè è giustissimo che il romanzo italiano, conformandosi all'indole nostra e alle nostre tradizioni della miglior arte narrativa, debba essere così: rapido e conciso. Gli affetti « colti nel vero » debbono essere « svolti con quella rapidità con cui nascono; non passati per il lambicco di osservazione penosa ».

Se non che la concisione del Tommaseo fu eccessiva perchè soggettiva, dominatrice, prepotente. Maria e Giovanni, gli amanti sposi di *Fede e Bellezza*, si rassomigliano troppo appunto perciò: e solo la storia aneddota potè distinguere nell'amata l'ombra della Principessa Belgioioso, dal Tommaseo amata indarno. Nondimeno quanta umanità nel piccolo libro! Che verità! Che audacie! A un punto Maria, peccatrice mistica, è rappresentata in questo modo:

. . . seduta all'angolo della terrazza, rimeditava i baci e gli sguardi; *ricomponeva il peccato*, e desiderava i desideri dell'amante . . . .

Questa citazione, essa sola, dice il perchè del « pasticcio di giovedì grasso e di venerdì magro ». Ma non era la prima volta che la mente sovrana di Alessandro Manzoni s'inretiva criticamente e cattolicamente in sè stessa! E fu miracolo se pur qualcuno degli altri critici, che, più accaniti, biasimavano nell'amante Giovanni il Tommaseo stesso, il letterato politico e il cattolico savonaroliano, non biasimarono tutto tutto in *Fede e Bellezza*! Qualcuno ne ammirò le descrizioni. Diavolo! Sono delle più belle che possiamo leggere in italiano: e dopo Dante nessuno pareggiò così bene la potenza icastica dello stile alla precisione sintetica della visione. Nel Tommaseo fu colore la parola; pennellata, la frase; ai toni, ai gradi delle tinte bastò, per il quadro, l'armonia vocale; alle ombre e ai distacchi, le pause e le ellissi. Nuovi tratti, nuove similitudini. Mai abuso di aggettivi; mai dissoluzione di colorito. Vedete se l'imagine di Parigi, e di Parigi notturna, che il Tommaseo imprime in poche pagine, non superi molte pagine dello Zola!

Vedete qui, per prova più breve, una giornata di autunno.

Il sole, a quella stagione sereno e tiepido, lascia nella sua via un puro e caldo candore, il qual posa nell'azzurro splendente del mare e nell'aria che s'inzaffira più viva, e più sale e più azzurreggia, quasi per accordarsi col verde dei monti. Le cime de' quali, o gemmanti del ghiaccio perenne, o biancheggianti pei massi ignudi, il celestin soprastante fanno balzare più gaio.

Una pace luminosa è diffusa nella terra, nell'acqua; ma, nella pace, una vita possente par che s' affretti a correre invisibile dalla valle al poggio, dal poggio alla valle. Il mare ora puro, mostra le pietruzze del fondo, e rende intatte le forme delle case biancheggianti, degli alberi radi, immoti; or si frange tra gli scogli a fior d'acqua, e con più lento rumore si distende nel lido . . .

Uno « studio analitico ».

. . . . Chi ha letto *Emiliano*, racconto di Giuseppe Torelli? Bel racconto, o come diceva l'autore, « studio analitico ». Con la semplicità non sciatta dello stile, con l'intreccio spontaneo e naturale dei casi, con la viva figura d'un capitano cospiratore che, marito tradito, perdona senza cader nel ridicolo, con l'*humour* non azzeccato, con la risoluzione piana e vera d'un amore che, non più tragico o spasmodico, ma pur sincero e forte, vien meno per necessità di eventi, questo racconto, dimenticato a torto, dimostra come si veniva addestrando anche da noi l'osservazione psicologica poco dopo *Fede e Bellezza*. Perchè Emiliano è personaggio del racconto *Ruperto d' Isola*, a cui segue con la sua storia, e il *Ruperto* fu scritto nel '42 sebben pubblicato solo nel '65 dal Le Monnier. Ma nel *Ruperto* è troppo visibile la preparazione di quell'analisi così sicura e agile nel seguito. Quant'è sensibile l'arte del Balzac nella rappresenta-

zione efficace della vita di provincia! Quant'era già vecchio, dopo il Sue, il tipo della odiosa cognata! Quanto era già abusato il tipo satanico del corso che perseguita Ruperto per antica vendetta, e come già vecchie le rivelazioni nel ballo in maschera, le malvagie insidie, le tenebrose violenze! L'abuso dei punti ammirativi significano essi stessi lo sforzo. Con tutto ciò nel *Ruperto* ci fu un ardimento notevole oggi, che dovè parere allora grande difetto. Il Torelli aveva ben scrutato le intime contradizioni dell'animo e le complesse o mutevoli sembianze del carattere, alle quali il suo eroe doveva cedere per esser uomo vero.

Fu un uomo, in complesso, più buono che cattivo, forte e fiacco, egoista, non curante, facilmente generoso, elegantemente ingiusto, furbo e cieco, disposto alle belle e grandi azioni, ma presto anche alle meno delicate, ove un segreto interesse lo spronasse.

E la disciplina dello Stendhal portava alla verità fuor dell'animo, anche per il contrasto e per la contradizione dei fatti e degli eventi. Quella pertinace vendetta del corso finisce allo stesso modo che il grande amore dell'eroe e dell'eroina: in niente. Il racconto apparisce strozzato anche a noi; questa catastrofe precipita senza bastevole studio che ne fosse sostegno o ritegno. Ma è notevole che l'autore rinunciasse ad altri effetti drammatici per poter dirci: non è forse così la vita? Quali grandi disegni han compimento? Qual passione d'amore è eterna?

II. — Ruffini e Nievo.

Avanti, o critica psicologica e critica storica! Che cosa fu necessaria per scrivere il *Dottor Antonio*? Fu necessaria l'osservazione addestrata da esempi magistrali e la meditazione consigliata dall'amore della patria, dai pericoli della politica, dagli affetti e dalle sventure domestiche; fu necessario animo soave e mente poetica; sentimento e malinconia; fu necessaria la conoscenza di uomini come il Mazzini, il Poerio, il Settembrini, il Pironti e l'affetto di donne quali Eleonora Curlo Ruffini, « la madre santa » e Cornelia Turners, l'amica gentile; fu necessario povertà generosa, esiglio e nostalgia; e una grande bontà. Gli artisti eletti sono buoni. Ma da tutte queste condizioni e da tutte queste impronte ideali e umane, sentimentali ed eroiche, al racconto del Ruffini derivò anche una segreta virtù animatrice che in critica non si sa bene che cosa sia: uno spirito indefinibile che

penetra, non si sa bene, o le parole o l'animo che le detta: quello spirito indefinibile che pervade la nostra poesia quando è veramente e puramente nostra; e che trova in noi un profondo intimo accordo se contempliamo il nostro cielo e il nostro mare, o leggiamo Dante e il Petrarca, il Leopardi e il Manzoni, o ci commoviamo a quelle opere d'arte per cui gli stranieri debbono dire invidiando: così sentono gl'Italiani. Giovanni Ruffini scrisse in inglese ma fu artista italiano: e *Il Dottor Antonio* fu concepito in Italia, a Taggia nella Riviera Ligure, mentre il Ruffini contemplava il più bel cader di sole.

G. Ruffini 1807-'81

Era il 1853. Piangeva ancora il cuore memore di Novara, e il pensiero tornava alla libertà dell'esiglio.

L'azione ha per tempo il periodo dal '40 al '48. La prima parte, idilliaca, si svolge nella Liguria, a Bordighera, e finisce con la partenza di miss Lucy, col sacrificio e con il grido di Antonio: *Italia! mio solo, mio unico amore!* La seconda parte, drammatica, comincia col ritorno di miss Lucy divenuta lady Cleverton, e finisce con il vano tentativo di liberare Antonio prigioniero a Castel dell'Ovo e con la morte della donna gentile.

I personaggi sono: il dottore, modesto e laborioso, onesto e dignitoso, generoso e forte; miss Lucy, soave e debole, ma temprata dall'amore d'Antonio alla grande passione: e se prima cede alla volontà del fratello e del padre, e sposa chi essi le danno per nobile marito, dopo supera sè stessa, fino a morire di dolore.

Il padre, baronetto John Davenne, mitiga l'orgoglio inglese con burbera bonomia; Aubrey, il fratello, tiranneggia cattivo e superbo. Rosa, Speranza, Battista, tutti i personaggi secondari ritraggono la gente umile, sobria, religiosa e affettuosa della Riviera, descritta con tanta semplicità. E il Dottor Antonio assorgendo all'eroismo rimane vero; la bionda Lucy assorgendo alla passione italiana riman vera; i buoni paesani e i contadini son veri; il paesaggio ha la trasparenza d'un sogno luminoso ed è vero: la sincerità fece il Ruffini realista e idealista.

Ma quanto più sincera è l'arte, tanto più difficile riesce misurarne la originalità; discernervi la forza dell'invenzione dalla osservazione, anche nei fatti particolari. Per esempio, l'infortunio della carrozza rovesciata, per cui ha principio l'idillio, fu inventato dal Ruffini o gli fu suggerito da un incidente della sua vita, o da un romanzo del Marivaux, o dal ricordo che l'amore

del Rousseau e della contessa d'Houdetot ebbe lo stesso principio, all'Hermitage?

Influenze nel *Dottor Antonio*.

Dicono che la potenza inventrice del Ruffini non fu grande. Nel *Dottor Antonio* non fu nemmeno nuova, come altri credette, l'adozione fondamentale dei fatti storici recenti. Anzi nessuno osservò che *Il Dottor Antonio* fa pensare a una mente non solo coltivata all'amore di Dante, del Shakespeare, del Manzoni, del Leopardi e del Mazzini, ma ricordevole forse del D'Azeglio, per Fieramosca e Ginevra, e del Carcano per l'*Angiola Maria*. Forse per caso; ma l'argomento dell'*Angiola* assomiglia molto a quello del *Dottor Antonio*: questi, umile italiano, innamora della figlia dell'inglese sir John: quella, angelo italiano, innamora di Arnaldo figlio dell'inglese Guglielmo: Guglielmo è orgoglioso quanto il baronetto John, sebbene men buono: e Angiola e Antonio sacrificano entrambi l'amore alla necessità sociale o a un ideale superiore.

D'altra parte, e pur escludendo queste somiglianze e influenze di romanzieri italiani, l'opera del Ruffini non sfugge alla via che il romanzo contemporaneo prendeva anche da noi. Neppure egli badò, forse, all'estetica del Tommaseo.

Non importa. In lui lo studio dei romanzi inglesi tenne le veci di molte regole e molti consigli che corrispondevano alla pratica di quelli; perchè le tendenze dell'arte narrativa erano le stesse in Francia, in Inghilterra e in Italia, quantunque negli effetti apparisse la diversa indole delle diverse letterature.

In altre parole, il *Dottor Antonio* significò uno spontaneo progresso del romanzo italiano con elementi derivati dall'evoluzione dell'arte narrativa, ma divenuti proprio nostri, intimamente nostri, così nel Ruffini come già nel Manzoni.

Felice temperanza di realtà e d'idealità, di psicologia e di poesia, di semplicità e di naturalezza, di storia e di finzione!

In uguale temperanza intellettuale e artistica quegli elementi medesimi dovevano prestarsi anche a maggior comprensione di passioni e di fatti; e per poco, dopo il *Dottor Antonio*, non avemmo il perfetto capolavoro nell'opera più vasta di Ippolito Nievo.

Amor di patria e scopo politico.

Ma non dimentichiamo intanto che il progresso artistico nel romanzo contemporaneo non distolse il Ruffini dallo scopo e dal carattere che tutta la letteratura italiana ebbe nel decennio 1849-1859: carattere patriottico: scopo politico.

In ciò il *Dottor Antonio* conseguì maggior merito appunto

dall'essere scritto in inglese. Tradotto un anno dopo la pubblicazione (1855), esortò gl' Italiani a sottomettere il piacere e l'amore, la passione e la libertà personale al dovere; e agli stranieri aveva già dimostrato, con l'esempio del Dottor Antonio, del Poerio, del Settembrini, del Pironti e con i fatti del '48 e del '49, a che virtù e a che sacrifici, a che torture e a che sventure era tratto un popolo grande e infelice.

Quando nella letteratura inglese l' Italiano persisteva col tipo dei monaci e briganti celebrati dalla Radcliffe, il Ruffini convinse gl'Inglesi che la bellezza del nostro mare e del nostro cielo non ci esentava dal divenir nazione a prezzo di un lungo soffrire: e gl'Inglesi visitarono le contrade care a Lucy, non più per ammirare soltanto aranceti e ruderi, ma perchè ci vollero bene.

I romanzi minori del Ruffini.

Questo benefizio dell' arte sua il Ruffini aveva già compreso pubblicando a Londra nel 1853 il *Lorenzo Benoni*, racconto biografico conchiuso tragicamente dalla cospirazione del'33, la quale aveva tratto il fratello Iacopo al suicidio e lui, Giovanni, all'esiglio in Francia, Svizzera e Inghilterra. E dopo il *Dottor Antonio*, nè con la *Lavinia* (1859) nè col *Vincenzo* il Ruffini usci dall'intenzione patriottica e dalle forme del romanzo contemporaneo: l'uno atteggiato a un romanzo d'avventura e romantico: l'altro più propriamente romanzo politico sociale. Lavinia, la quale va a soccorrere i feriti in Crimea, e viaggia in Inghilterra, a Parigi e a Roma, non è nuova nelle sembianze sentimentali, e nel suo amore non vi è motivo nuovo l'elemento sociale: il pittore amante appartiene alla *Bohème*, alla famiglia degli artisti generosi, bizzarri e poveri, come vi appartengono gli amici dell'amante.

Molto più vivace ed estesa è invece la rappresentazione della realtà nel *Vincenzo*. Sebbene con azione campata soltanto nella Savoia, la società italiana degli anni che seguirono al 1848 è ritratta nel *Vincenzo* in ogni condizione: dall'uomo politico eminente al contadino misero e al contadino arricchito in America: dall'aristocratico retrogrado, dal frate fanatico, dal prete intransigente, al soldato eroe, alla donna patriotta, all'emigrato magnanimo: dall'avvocato *parvenu* agli sfruttatori della rivoluzione.

La società che tramonta vi sta di contro alla società che sorge. Di più, il contrasto fondamentale del romanzo, simboleggia la controversia fra la Chiesa e lo Stato nei personaggi pro-

tagonisti: l'ex seminarista, che è divenuto avvocato liberale, e la moglie, che è agitata dal più gretto spirito religioso.

Vincenzo è degno fratello minore al *Dottor Antonio*. Ma più che alle maggiori opere, nocque all'*Angolo tranquillo nel Giura* (*Schrankschleinbad*) e ad altri racconti sentimentali umoristici (*I Paragreens*, 1856) il non aver avuto traduzione dal Ruffini stesso. Mirabili finezze d'osservazione e di sentimento intorno tipi e fatti d'un albergo alpino si smarriscono, si aggravano nella traduzione di Maria Carcano; o meglio, lascian credere più grave di quello che fu l'influenza del Dickens e degli umoristi inglesi, che il Ruffini pareggiava, se non superava, in soavità.

Ma pur troppo quando il Ruffini pensò di farsi traduttore di sè stesso, non trovò editore in Italia che accettasse la sua modesta proposta.

Sdegnato egli disse:

Mio scopo era di raddrizzare la poco favorevole opinione che sul nostro conto prevaleva in Francia e in Inghilterra, e perciò era naturale ch'io mi servissi della lingua d'uno dei due paesi ai quali m'indirizzava.

Ottenuto l'intento, fu pago e concesse diritto di traduzione al dottor Martini e al prof. Acquarone, come li concesse a traduttori francesi e tedeschi.

E allorchè a un deputato di San Remo parve degno compenso per quest'uomo, per questo cittadino, per questo scrittore e patriotta, la nomina a senatore, e ne scrisse a un ministro, il ministro rispose:

« Ho parlato con parecchi di questo suo Ruffini, e nessuno ha saputo dirmi chi sia e che cosa abbia fatto per meritare un sì alto posto »!

I. Nievo 1830-'61.

Assai più disgraziato, Ippolito Nievo nemmeno vide in stampa il suo capolavoro: non potè nemmeno emendare lo scritto che aveva buttato giù in tre volumi, senza alcuna correzione, tra il dicembre del 1857 e l'agosto di poi. Durante le veglie e i disagi della guerra, durante i brevi riposi e le fatiche non grate quanto il combattere, che perfezione ebbe l'opera nel pensiero e nel desiderio del poeta garibaldino? Il 4 marzo 1861 Ippolito periva naufrago dell'*Ercole*, che da Palermo doveva ricondurlo all'amore e alla gloria: l'opera restava imperfetta. Ma l'imagine che forse ultima s'affacciò allo spirito di lui, nei momenti estremi, nell'orrore della tempesta,

tra i bagliori forse della nave infiammata, quell'imagine gli sopravvisse, immortale creatura d'arte e d'amore. Oh la Pisana! E come duole dover riferire che dalla prima edizione del 1867 a quella del 1901 le *Confessioni d'un Ottuagenario* ebbero poche ristampe, quando tanti romanzi esotici... Le *Confessioni* resteranno uno de' più bei romanzi del secolo XIX; lo dimostrò ultimamente un critico di bella cultura, all'opera del quale (D. Mantovani, *Il Poeta Soldato,* 1901) bisogna ricorrere, anche perchè la storia obbliga a temperarne qualche giudizio e ad aggiungervi qualche osservazione nuova.

Considerate soltanto in sè stesse, o con rapido raffronto, le *Confessioni* stupiscono per la loro originalità.

Originalità delle *Confessioni.*

L'ottuagenario racconta tutta la sua vita, trascorsa nella seconda metà del secolo XVIII e nella prima metà del XIX, testimone d'un passato che precipitava nella Rivoluzione; e racconta non solo di sè, dalla culla al limitare della tomba, ma anche

> ... de' suoi compagni d'infanzia, de' parenti, degli amici, di tutte le persone che lo circondano. Gli ottant'anni non passano soltanto per lui, ma anche per gli altri; e noi assistiamo allo stupefacente spettacolo del crescere, agire, invecchiare e spegnersi di un' intera generazione d'uomini... *Dunque* non una biografia, ma quindici o venti biografie; e non un romanzo, ma cinque o sei romanzi intrecciati naturalmente insieme dalla sorte, e tutti completi, esaurienti, definitivi.

E tutti comprendono nel lungo periodo esistenze private e vita pubblica; raffigurano la natura umana; rappresentano i costumi famigliari; ritraggono gli sconvolgimenti sociali: romanzi, insieme, psicologici, realistici, storici; e tutta l'opera è conclusa da un fine morale e patriottico. Sembra un prodigio! Se le *Confessioni*

> come figurazione della natura umana e dello stato di una società, rinnovano i caratteri dei *Promessi Sposi,* come storia d'un intero periodo d'esistenza privata e pubblica, non hanno altro libro che le agguagli: non il *Wilhelm Meister* del Goethe, biografia non completa e non continua; non i *Miserabili*..., nè la *Cronaca famigliare* del Danilewscki, nè i *Cento Anni* del Rovani, che son opere frammentarie e senza sostanziale unità.

Così il Mantovani. A parte, per ora i *Cento Anni;* e fermiamoci qui: alla originalità della concezione; la biografia dell'ottantenne congiunta a tante altre biografie.

Degli scrittori che addusse in confronto al Nievo il Mantovani tralasciò il Balzac e non pensò al Chateaubriand, il cui nome trova occasione nel primo capitolo delle *Confessioni.*

Motivi concettuali da Chateaubriand e da Balzac.

Il Visconte di Chateaubriand visse ottant'anni. Morendo nel 1848 lasciava, con l'eredità di quei poemi che furon romanzi, le *Mémoires d'outre-tombe* che, precedute dai *Souvenirs d'enfance,* furono pubblicate la prima volta nel '49 '50 e che tal clamore suscitarono da protrarne l'eco pur dopo che il Nievo ebbe messo mano al suo romanzo. Che eran queste *Memorie?* Diciamolo con le parole d'un critico francese:

Une nouvelle forme de *Confessions,* conçue et achevée comme un poème et une épopeé, *dont Chateaubriand était le centre et le héros;* une nouvelle tentative d'art, très originale par la composition; l'expression et le sentiment; une autobiographie qui ne ressemble à nulle autre... Ce mode de composition, dramatique, vivant, personnel.., fait le prix et l'originalité des *Mémoires d'outre-tombe*...

E si noti:

Les paysages, les descriptions, la vie à Combourg, *dans le vieux manoir paternel,* le passage dans l'émigration et le camp de Thionville, la campagne romaine ou la lande bretonne ont là d'autant plus de relief et de charmes qu'ils n'en cadrent plus de fictions...

Infine le Memorie di Chateaubriand hanno un elemento storico: sono « une histoire documentée et poetique ».

Ma tra le *Mémoires* e le *Confessioni* v'ha una gran differenza ad attestare la potenza artistica del Nievo. « Chateaubriand ne sent pas en autrui les passions humaines: il ne le sent qui en lui ». All'infuori di sè e della natura fisica è un pittore che disegna soltanto: « il dessine les contours, les attitudes des ses semblables, de son milieu, portraits, groupes et tableaux... »: non *analizza;* non *penetra.* Eppoi con apparenze drammatiche romanzesche le *Memorie* di Chateaubriand non compongono che la biografia dell'ottuagenario: nelle *Confessioni* c'è, di più, l'intreccio delle altre biografie: c'è il dramma oggettivo rappresentativo; c'è il vero romanzo: e il narratore della sua lunga vita rappresenta insieme con sè e i suoi coetanei la vita di coloro ch'eran vecchi quand'egli era fanciullo: di coloro che furon giovani quand'egli fu vecchio: c'è tutta una commedia umana!

Infatti che fu nella concezione unica *La Comédie humaine* del Balzac? Quale l'unità organica di essa?

Il Balzac s'imaginò spettatore e pittore dei costumi, dei fatti, dei caratteri sociali che si possono osservare e ritrarre in *un'esistenza sola:* e rappresentò la società contemporanea con altrettanti episodi delle tre generazioni che poteron tra-

scorrere dinanzi ai suoi occhi, dall'infanzia alla vecchiaia, e li distribui in « scene » della vita privata, « scene » della vita di provincia, « scene » della vita campagnola, « scene » della vita militare, « scene » della vita politica. All'osservatore, al pittore, sostituite l'attore; accumulate episodi in un'azione sola e avrete le *Confessioni*.

Insomma, come dal Chateaubriand potè venire al Nievo l'idea della storia romanzesca d'un'intera esistenza, dal Balzac potè venirgli l'idea dell'azione complessiva, del romanzo oggettivo contenuto nel soggettivo.

Oh questi motivi iniziali non accrescono invece che scemare l'originalità dell'opera?

O forse la prima idea della *Confessioni*, prima di quei motivi, il Nievo l'ebbe dal nonno Carlo Marin, che viveva ancora nel 1815 e ancor viveva nel pensiero di lui quando il suo pensiero già progrediva a maturità artistica. S'intende che all'ardimento in cui lo scrittore di ventisei anni si sostituiva al nonno grave di anni e di rimembranze, e che raccoglieva gli elementi delle molteplici scene balzachiane, bisognò un sostegno di cultura, una lunga disciplina, esempi magistrali: preparazione che palesarono i suoi primi lavori, nei quali è manifesta l'influenza, oltre che del Manzoni e d'altri italiani, dei romanzieri francesi.

Più giovane, il Nievo risentì della Sand, di cui volse fin in melodramma il *Consuelo;* ne risentì sia per l'indole delle eroine, sia nello svolgere argomenti in ambito campestre, come la scrittrice francese aveva fatto coi romanzi sociali. Nello stesso tempo a quella influenza francese, concorse l'influenza del Manzoni e del Carcano. Però anche le opere giovanili del Nievo indicano evoluzione. Il primo romanzo, *Angelo di Bontà* (1856), era storico; il secondo, *Il conte Pecoraio* (1857), era d'azione contemporanea.

Evoluzione dai primi romanzi.

Nell'*Angelo* una educanda ingenua e pura, di veneta nobiltà e del secolo XVIII, va maritata a un vecchio perchè abbia figli da un giovane, e resiste nella virtù: ambiente storico vi è la decadenza della Repubblica veneta; i personaggi, tranne due, sono di maniera, e l'eroina ha forse più del Carcano che della Sand.

Nel *Conte pecoraio* la figliola buona e bella del pecoraio, nobile diseredato, non resiste più al conte giovinastro dissoluto e divien madre, e va di luogo in luogo, finchè il bimbo le muore in braccio, al cader della neve. Ambiente vi è la cam-

pagna friulana: quello stesso delle *Confessioni*, d'intorno a Colloredo, l'avito castello dei Nievo. L'argomento deriva anche in personaggi secondari dai *Promessi Sposi*; ma nell'eroina prevale alla dolcezza di Lucia la fierezza di Claudia; la Sand prevale al Carcano. L'*Angelo di Bontà* e il *Conte* preparano così luoghi e vie, storia e immagini alle *Confessioni*; le quali, benchè di gran lunga superiori, ubbidiscono alla legge d'evolutiva: evoluzione nell'autore ed evoluzione, dai modi manzoniani e della Sand, al romanzo psicologico nuovo. Nessun dubbio che allo svolgimento geniale e artistico del Nievo non giovassero molto i consigli e le vedute d'un amico suo: Giacomo Battaglia, che fin dal '53 nel saggio *Del romanzo in Italia* scorgeva l'evoluzione del romanzo verso le forme avvenire.

Ma chi mostrò che la stessa forma di romanzo storico protratto alla vita contemporanea, con molteplice azione realistica, poteva ancora evolvere? Lo dimostrò appunto Giuseppe Rovani in quei *Cento Anni* banditi, quale opera inferiore e frammentaria, da ogni confronto con le *Confessioni*.

Il perchè e il come del progredimento nel Rovani vedremo or ora. Prima sia bene avvertire che senza conoscere le *Confessioni* il Rovani cercò evitare quel difetto che nella concezione del Nievo era inevitabile.

Difetti nelle *Confessioni*.

Cioè: L'ottuagenario deve riferire obiettivamente troppe azioni e vicende altrui, alle quali non assiste: a dialoghi segreti, a colloqui lontani. La difficoltà di sopperire all'assenza di sè nell'azione non sua è quasi insuperabile, per il romanziere, in un breve romanzo personale; è insuperabile affatto in un romanzo con azione così complessa da durare ottant'anni: è inevitabile, è necessario che l'autobiografo immagini e inventi pensieri, parole, atti altrui: e accade che non il romanziere si trasmuti nel protagonista, ma il protagonista si faccia egli manifestamente romanziere con danno della verosimiglianza.

Questo danno se ne tirò dietro un altro.

L'ottuagenario, facendo la sua propria vita centro all'azione generale, deve essere: fanciullo, testimone alla vita quasi ancor medievale di Fratta; giovane, testimone della caduta della Repubblica; uomo fatto, partecipe alle vicende politiche dal 1799 al 1848 e '49. Emigra a Genova, a Londra; diviene da Patrizio nel Consiglio veneto, soldato della libertà nelle province romane e napoletane e all'assedio di Genova; diviene intendente di finanza nella Repubblica Italiana; è fatto prigioniero a

Napoli, e, di ritorno a casa, muore alla vigilia della guerra d'Indipendenza. Va bene dire, come dice il Mantovani, che nella vita non c'è nulla d'inverosimile; ma la difficoltà grande in arte è che il vero sembri verosimile.

Pare verosimile che l'ottuagenario si trovi nelle diverse parti d'Italia appunto nei momenti storici più importanti? . .

Al secondo danno seguì forse il terzo, che più nocque alla diffusione del libro. Il romanzo non riesce troppo lungo proprio perchè accoglie tanta materia in forma autobiografica?

Il prodigio del Nievo, più che nella forma del suo romanzo, fu in altro.

Osservazione e riflessione.

Nella penetrazione e rappresentazione del vero, egli eccelse per naturale intuito e per studio moderato italianamente alla disciplina manzoniana e non più all'imitazione manzoniana. Fu idealista e realista; fu romanziere e fu poeta; osservò e pensò. Nei ricordi del nonno e in testi di leggi, statuti e storie vide il passato e apprese il colore storico; dalle rimembranze della sua stessa infanzia e fanciullezza e dalla vita presente trasse le imagini dei luoghi, che descrisse con manzoniana parsimonia, e dei personaggi che ritrasse con stupenda evidenza, dai principali agli ultimi. Quel conte maestoso e debole; la contessa arcigna; monsignor Orlando; il capitano Sandracca, il vecchio Martino e gli altri servi, e le serve, e i visitatori del Castello, balzano vivi sin dalle prime pagine senza sforzo, appena tocchi dall'arte della parola. Ma se alla rappresentazione attiva di tutti questi e degli altri personaggi minori, umili ed alti, umoristici e tragici che sopravvengono nel corso della storia, potevan bastare la genialità nativa e lo sguardo sincero e pronto, per i principali, per Carlino, per Clara (Lucilio forse ricorda il Ruffini), per la Pisana e anche per l'adultera Doretta e il marito di lei Leopardo, era necessario quell'abito del meditare su l'umana natura che difettò in troppi nostri romanzieri e che fu miracolo in un giovane di ventisei anni. Questo fu il prodigio del Nievo! Per crear la Pisana bisognava la potenza psicologica che non ubbidisce a un freddo metodo scientifico di osservazione, ma che deriva dall'osservazione spontanea e dall'osservazione che, dai minimi atti come dalle più grandi contradizioni, si riflette nella mente a interpretare la logica della realtà. Ecco perchè la Pisana rassomiglia più che a Carmen del Mérimée e a qualcuna delle donne della Sand e del Balzac, alla Natalia del Tolstoi, nella *Guerra e la Pace*.

Pisana e Natalia senza conoscersi affatto son sorelle: anime profonde: caratteri complessi: creature d'amore. Eccedono nella fantasia e nel sentimento fino all'errore, fino alla crudeltà, e son buone fin all'eroismo, e amano fino a divenir savie, e non amano veramente che un uomo solo.

« Sorelle di cuore, d'intelligenza, di nervi »: ma nell'irrequietudine della Pisana c'è, di più, l'ardore italiano; in quest'animo c'è la nostra tenacia.

Ed ecco perchè questa donna resta donna nuova anche quando si comporta come altre, anche quando come la Lucy del Ruffini partecipa alla salvezza dell'uomo amato; ed ecco perchè il Nievo riuscì a rappresentare « il fine diverso di un'istessa passione in due temperamenti diversi e diversamente educati », facendo di Clara, la sorella della Pisana, una spirituale e vera eroina della fede. E sempre per l'osservazione e la riflessione il Nievo nella Doretta adultera sembrò prevenire il naturalismo del Daudet e del Maupassant, e nelle sue donne integrò la donna vera, che prima, nella nostra letteratura, era apparsa soltanto in episodi o per ragione di episodi coi nomi di Fiammetta, di Francesca, della monaca di Monza.

Il fine morale. E così quest'opera d'arte psicologica e realistica, non perdendo neppur essa il fine patriottico, pervenne a un nuovo intendimento morale: che la vita è una prova la quale contiene in sè stessa il premio e il castigo...

A ventisei anni! Alla prolissità, il più grave difetto delle *Confessioni*, non avrebbe forse provveduto il senso della misura nella correzione delle mille pagine manoscritte?

Il senno di così alto artista non avrebbe forse limitati o tolti quegli elementi troppo romantici che ne pervadono e impacciano la seconda parte? E, chi sa?, il difetto stesso dei *Promessi Sposi* — la manchevole compenetrazione dell'elemento storico con l'elemento fantastico e realistico — non poteva essere corretto dall'ingegno addestrato ai progredimenti dell'arte, se la morte non ce lo rapiva?

Lo stile. Tra i primi racconti e le *Confessioni* il progresso del Nievo fu immenso; ed egli mostrava di avanzare ancora in un altro romanzo cominciato appena: *Il Pescatore d'anime*, pittura della vita del clero in provincia. Poi sempre egli era progredito nello stile. « Il Nievo scrive come pensa — dice il Mantovani —: netto, sottile, elevato. . . . Niuna affettazione, niuna gonfiezza, niuna sciatteria: stile mediano, che sa dire altamente le cose

alte e umilmente le umili: ma non perde mai misura e decoro ». Lode però che sarebbe esagerata se non osservassimo come lo sciolto andamento del discorso parlato convenne bene alle *Confessioni*, all'autobiografia; e che in altra forma sarebbero convenute, a quello stile diretto e sciolto, maggior tempra e maggior varietà.

F. Dall'Ongaro 1808-'73.

Come nel primo periodo di questa età trovammo uno solo da accompagnare al Ranieri, al Carcano e al Tommaseo, così nel decennio '49-'59 uno solo è non indegno di seguire al Ruffini e al Nievo: F. dall'Ongaro. *La Rosa bianca* ('53), il più lungo de' suoi racconti e da lui dedicato al Brofferio, entra nel novero delle narrazioni a fine sociale persuadendo della corrutela fratesca, della ipocrisia e tirannia del sacerdozio, dell'ingiusto pregiudizio che condanna chi rinuncia in buona fede ai voti ecclesiastici, dell'ingiustizia dei tribunali. La rosa bianca è il fiore simbolico offerto, nel Canton Ticino, dalla più bella e costumata giovane al prigioniero innocente quand'esce dal carcere; e nel racconto l'innocente condannato è un giovane in cui la calunnia di falso monetario aggrava la colpa di essersi spogliato della tonaca e di aver nascosto un tesoro che gli affidò un profugo rivoluzionario. Fugge di carcere per aiuto dei rivoluzionari; salva la figlia di un pastore protestante dalle insidie di un benedettino; ricupera l'onore...: ma troppo tardi l'amata può consolarlo della rosa bianca... Egli impazzisce e muore. Romanticismo e sentimentalismo non falso; anche lo stile semplice e piano rivela il poeta.

R. Muzio Salvo 1815-'66. F. Viganò 1807-'91.

Che differenza, ad ogni modo, dai primi romanzi della Muzio Salvo (*Adelina*, '46, *Giovanni*, '52) e dalle aberrazioni del Viganò! Costui — « letterato d'aritmetica » — aveva del mattoide: ed ebbe una certa rinomanza non perchè in *Masaccio il dissipatore* ('52, o *Due milioni distrutti*, '55), in *Emilio e Giulietta* e nella *Valassina* ('54), nel *Brigante di Marengo* o nel *Contrabbandiere di Olginate*, apparisse discepolo del Balzac e del Sue; non perchè nel *Battello sottomarino* o nel *Viaggio nell'universo* precorresse al Verne o a qualche nuova filosofia, ma perchè vi « fotografava » — male — più d'un personaggio maschile e femminile « noti a Milano ». A Milano così cadevasi nei romanzi acconci al gusto di chi si era fatto « del *Cuoco milanese* una bibbia e de' romanzi di Koch un catechismo ». Robaccia. Come *I Misteri di Parigi*, piacevano *I Misteri di Mi-*

lano di A. Sauli ('57), o magari *I Misteri di Firenze* ('56) di A. Panzani col seguito del *Parroco di Montagna* e della *Solitaria*. E la filosofia cantava, allegra come lo studente del Piola (*Storia di un studente di filosofia*, '55):

> Obblio e grazie,
> Buon vino e Venere,
> Sono il bel genere
> Della mia vita . . .

Era la *Scapigliatura*.

III. — La « Scapigliatura ».

Entrando in Milano redenta, l'8 giugno 1859, Napoleone III e Vittorio Emanuele entravano in una città di cuore italiano ma di molta apparenza parigina. Avanti di partire a cercar la sua morte, il Nievo, a Milano, aveva scritto:

> Copiam la libera
> Furia francese;
> La testereccia
> Prodezza inglese;
> Il filosofico
> Senno germano;
> L'ardor titanico
> Americano!
> Ma poi, ma poi . . .
> Deh, restiam noi!

Ciò desideravano col Nievo non solo il fiero e liberale Tenca del *Crepuscolo*, il Carcano, « agnello manzoniano » e nobile, lo Zoncada, manzoniano e pedante, il solitario e laborioso Cantù, il Baravalle (Anastasio Buonsenso), poeta umoristico, e il Raiberti (l'autore del *Gatto* e del *Viaggio di un ignorante a Parigi*), scrittori d'arguzia e senno paesano; Paolo Ferrari, il Guerzoni, il Castelvecchio, il Botto, il Gherardi, scrittori drammatici; ma desiderava questo anche qualcuno della congrega letteraria giornalistica che il Nievo chiamava « maramaglia » e tacciava di « vivacità burattinesca »: anche nel nome francese di *Bohème* s'accompagnarono a spiriti fervidi nell'arte e nella poesia, spiriti di sincero patriottismo. Come a Parigi, a Milano — che sotto gli Austriaci aveva conservato molto della capitale del Regno Italico rimanendo la capitale della vita italica, attiva nel commercio e nell'esercizio del denaro non meno che intellettualmente, per mezzo dei giornali e d'ogni forma letteraria — a Milano, il ceto medio operoso e danaroso, dava

Vita milanese.

alla città una nota di borghesia godereccia e d'irrequietudine procacciante. L'amore decadeva dal sentimento al piacere. Però nella gioventù avida di gioia e avida di gloria, nelle case patrizie e nelle soffitte, fermentava il vecchio lievito della rivoluzione: sobbolliva nei moti del '53 e ribolliva nelle trame segrete, mentre l'idealità patriottica pareggiava molti nobili a non pochi borghesi liberali e a molti plebei.

Andarono alla guerra cantando. Gl'imbelli, che restavano a casa, facevan gli scettici e ostentavano leggerezza e frivolezza, come avevan fatto un po' tutti dopo le delusioni del '49 e come chi deride sè stesso per speranze troppo alte. Agli uni sembrò dar ragione la pace di Villafranca: degli altri, parecchi seguirono Garibaldi in Sicilia.

Condizioni sociali, economiche e cittadinesche, e la irrequietezza, le vicende, le speranze della politica, e il rapido dissolvimento del passato, agitavano dunque con motivi naturali e spontanei quella che al Nievo sembrava soltanto vivacità burattinesca o scimiotteria parigina. Il capo della *Bohème* milanese e il Praga si bruciavano le viscere con l'assenzio non solo per moda e per vizio ma anche per obliare sventure e dolori vivi: i banchieri e i cosmopoliti, gli *sportmen* all'inglese, le dame in tinture esotiche, gli zerbinotti alla moda di Parigi e le facce col pizzo napoleonico non falsavano intimamente e generalmente l'italianità di Milano: e neanche gli artisti *bohémiens* eran tutti di questi untorelli divenuti romanzieri e poeti per ottenere « un bacio dalle donne gentili, o uno zigaro dalla mascolina famiglia dei bipedi ». Non tutti davano a credere che non avevan più l'anima, dicendo « buon viaggio ad essa, e felicità a chi resta »!

G. Rovani 1818-'74.

Della bohème milanese la maggior opera furono *I Cento Anni* (1860) di Giuseppe Rovani: *romanzo storico e ciclico*; romanzo di costumi che oltrepassava *dalle parrucche a riccioni, al topè, al codino col chiodo, ai ciuffi a campanile, ai capelli alla Brutus, alla cerchia del rinascimento; dalla cipria alla tintura*. La *Scapigliatura* distingueva le età storiche dalle acconciature dei capelli. Ebbene: il Rovani, dal '51 maestro e donno nella critica e arbitro in ogni questione artistica: scrittore d'articoli attesi sempre con impazienza e letti con avidità, era tenuto non solo per il « principe degli appendicisti », ma per il « campione dell'italianismo ». Lo definivano uomo « ingenuo e scaltro, di grande ingegno e gran cuore »:

la povertà lo difendeva d'esser stato giornalista nella *Gazzetta* austriaca; lo lodavano di non aver calunniato il passato e d'esser stato fra i « pioneri dell'avvenire ».

E dopo aver accesa la pipa col suo quarto romanzo storico per deferenza alla condanna del Manzoni, che condannando il genere aveva indirettamente condannato di lui il giovanile *Manfredo Pallavicino*, il *Lamberto Malatesta* e la *Valenzia Candiano*, egli compose la grande opera: « fisiologia della società », asserivan gli ammiratori, e insieme « crociata contro gli ottimati e la bancocrazia...: guerra dei sanculotti ai tiranni »!

Ne ebbe argomento scartabellando a Brera una collezione di miscellanee raccolte da un frate di Sant'Ambrogio e leggendo un diario intorno la venuta dei Francesi nel 1814. Ma alla concezione artistica l'inspirò chi condusse lui un passo più innanzi del Nievo nella evoluzione della forma, come più tardi condusse il Flaubert ancora più innanzi, all'obiettività storica e realistica dell'*Éducation sentimentale*.

Inspirazione dal Balzac e originalità del Rovani.

Dalla *Commedia Umana* evidentemente il Rovani ricevè il motivo alla concezione, che gli pareva così originale e che invece rassomigliava già tanto alle *Confessioni* scritte dal Nievo due anni prima, sebbene pubblicate sette anni dopo i *Cento Anni*.

> La differenza *originale* tra il nostro libro e i libri congeneri consiste in ciò, che dove per consueto gli attori sono individui operanti nel tempo limitato d'un periodo della vita, nel nostro lavoro gli attori sono invece famiglie, la cui vita cammina colle generazioni, cogliendo da ciò occasione di tener dietro agli svolgimenti graduali di tutte le parti che costituiscono la civiltà di un paese.

E questa la differenza dall'opera del Nievo: che l'azione centrale e direttiva non era nel Rovani quella di ottuagenario autobiografo: era la storia di due famiglie, durante cento anni, collegata dalla biografia di un uomo più che ottuagenario: e poichè tutta la narrazione non procedeva in prima ma in terza persona, s'aggiungeva all'unità organica, consentita per tal mezzo, il vantaggio di maggiore obiettività narrativa. Maggior colpa del Rovani se avanzando al Nievo nella forma del romanzo, gli rimase poi tanto inferiore nell'arte, nell'opera concreta!

Protagonista dei *Cento Anni* è un Suardi detto il Galantino, il quale diviene da statliere banchiere e uomo d'importanza, e muore milionario. Egli s'interpone alle famiglie F** e S** per interesse e per amore di donna.

Nella nobile famiglia F**: il primogenito marchese, lasce-

La favola nel *Cento Anni*.

rebbe erede un figlio illegittimo, di cognome Barozzi, se a vantaggio del secondogenito, conte F*, lo stalliere Galantino non rubasse il testamento del marchese. Ma il testamento il ladro lo conserva per sè, arma alla sua fortuna; minaccia agli eredi e segreta lusinga ai diseredati.

Nella nobile famiglia S*: la bella contessa ha per amante un tenore, che sorpreso nel giardino la notte in cui è rubato il testamento, è messo in carcere invece del Galantino. Ella accusa il ladro vero: il quale non scampa nè a un processo nè alla tortura, ma si salva con la furberia e con la forza d'animo. Salvo, non cesserà mai più d'odiare chi lo accusò. L'amore viene ad accrescer l'odio; perchè divenuto uomo potente, il Galantino desidera e fa rapire d'educandato la figlia della contessa. Invano. Contro il destino non gli basta aver assunto a blasone la coda del diavolo in campo rosso; e la giovinetta bramata è maritata a un altro. E il destino vince quella umana volontà così sagace e tenace, in modo che dal matrimonio nasce una figliola, la quale un giorno fuggirà sposa... Immaginate di chi!: d'un Barozzi; del nipote di quel Barozzi figliolo illegittimo del marchese F* e diseredato dal furto del Galantino staffiere!

La moralità finale è la cruda realtà.

La gran questione del testamento, che occupa i tribunali per settantacinque anni, si risolve in un accomodamento fra le parti; e il Galantino, pacificata la coscienza, muore lasciando ricco un bravo figliolo; e la corrutela delle famiglie F* e S* conduce a uno sposalizio puro e generoso, idilliaco e romanticamente patriottico, i figli dei figli dell'adulterio.

Ma il Romanticismo nell'azione capitale di questo romanzo come era finito! Nel ratto non di una donzella; d'un testamento!

Ora, chi aveva assunto il denaro a soggetto romanzesco? Il Balzac. Chi suggerì al Rovani di rappresentare intorno a una questione di denaro i costumi d'un secolo nel permutare di varie rivoluzioni? Il Balzac.

Difetti del Rovani.

Se non che l'efficacia del gran romanziere francese fu molto diversa nel Nievo e nel Rovani. A questo soccorrono abili invenzioni ma anche espedienti scarsi: molte scene che si aspettano tragiche svesciano nel più bello; l'aspettazione di frequente è delusa dall'autore che interviene per disporre il lettore a quel che avverrà. Come il Rovani non s'accorgeva di questi difetti? Tirava innanzi l'opera colossale alla strapazzata in un'appendice della *Gazzetta* di Milano: ai lassi della

tela provvedeva con nodi o fili estranei: allargava e stringeva la trama senza misura.

Gli mancò l'energia meditativa a far del romanzo una integrale. compatta narrazione. e la favola fondamentale gli rimase un evidente pretesto. E i personaggi? All'infuori del Galantino furbo e cupido, forte e non tristissimo, tipo d'uomo che resta uguale quasi sempre a sè stesso in tutto il lavoro. eppure si muta e mitiga naturalmente con l'età. tolto questo. gli altri personaggi principali dei *Cento Anni* non operano come creature originali e vive. bensì come vecchie comparse drammatiche e melodrammatiche. e scompaiono come ombre dalla nostra memoria. Scompaiono le imagini femminili sentimentali e deboli o gagliarde: par vecchio il burbero benefico o il prepotente corrotto; è antipatica la dama illustre che traveste padre Cristoforo o il cardinal Federigo: il primo Barozzi non rinnova. come si pensò l'autore. il ribelle alla società e il delinquente generoso: e l'ultimo eroe. in cui tutti i milanesi riconoscevan ritratto il Rovani stesso. non rinnova nè il Byron nè il Mürger della *Bohème*.

Talvolta era chiuso, taciturno, triste, timido, circospetto; talvolta ilare, espansivo, loquace, epigrammatico, imperterrito. Talora il suo ingegno era riflessivo, misurato come la geometria, più spesso traboccante, disordinato, concitato, pieno di voli audaci come la poesia lirica .... La sventura lo aveva percosso in modo che il dolore in lui erasi fatto natura. Bensì facendo uso di liquori generosi, con abitudine che pareva toccare il soverchio, assumeva l'apparenza della giocondità, che si spandeva in profluvie di epigrammi ...

Materia animata.

Così la parte più piacevole. più interessante: la parte che meglio rivelò la fantasia pittrice del Rovani fu quell'ammasso di materia la quale soppraffece la favola tematica e i personaggi principali. Non par vero: il pontefice della bohème milanese fu un paziente indagatore di libri obliati e ignorati; un ricercatore avido di carte manoscritte e di opuscoli; un appassionato scopritore di memorie e di anneddoti; un erudito, insomma. Ma che erudito! Egli vedeva al di là delle carte ingiallite dal tempo e guardava al di là della grafia, delle date aride, dei fatti nudi, e penetrando nel passato ne interpretava l'indole, ne comprendeva le passioni, ne indossava gli abiti.

In periodi procellosi, pieni di commozioni civili, di angosce famigliari, di passioni private e pubbliche. nobili e ignobili. di apparenze fastose e di miserie recondite, di vizi e di virtù, di delitti e prove eroiche, tra i moti rivoluzionari del 1789, del'21 del'48. durante le dominazioni francese e austriache. egli scorge

e agita la folla con verità illuminata, con colore adeguato, con anima d'artista; rievoca il confuso rumor mondano, indovina i segreti discorsi, raffigura o delinea senza profondità ma senza sforzo e con molta rassomiglianza personaggi storici, uomini politici, letterati, artisti, pensatori.

Dei tribunali descrive norme, leggi, pregiudizi, orrori, torture e ne riferisce scene drammatiche o vi tratteggia bozzetti goldoniani; nei caffè raggruppa tipi e raccoglie dialoghi con sapore tra manzoniano e meneghino; nei teatri sorprende la realtà dietro il sipario, rappresenta le fuggevoli glorie del palcoscenico e le frenesie del pubblico; conosce gli intrighi aristocratici dei tenori e dei soprani, delle ballerine e dei musici; intravvede misteri di conventi e di società segrete; si ingaglioffa nelle birichinate degli scolari e dei pittori; non s'aggrava ai sermoni in chiesa o nelle accademie; passa gaiamente alle conversazioni e ai balli.

E Milano ambiente non gli basta; trasporta sè e i personaggi a Venezia, Parma, Roma, Parigi.

Cronaca e fri-volezza.

Ci è del Le Sage oltre che del Balzac. Ma purtroppo c'è anche molto del De Koch e del Sue; del bohèmien e del cronista; del romanziere improvvisatore. Il cronista spettegoleggia e chiacchiera non di rado a vuoto; e non vuol tralasciare nulla, proprio nulla di quanto sa; non dimentica neppure uno degli uomini celebri nella storia de' suoi cento anni, entrino o no, comodamente o a caso nell'azione (Parini, Verri, Foscolo, Beuharnais, Prina, Condillac, Frugoni, Porta, Monti, Peri, Torti, Grossi, ecc. Donizetti, Halewy, Rossini, ecc. De Musset, De Vigny, Nodier, Rossetti, Goethe, Meyer), e avverte che fa caldo per ricordare l'invenzione del termometro Reamur come ricorda San Giuseppe per avvertire che è il santo « nel cui nome l'autore dei *Cento Anni* fu battezzato ». Il romanziere non si perita a incominciare nello stesso modo (da una festa o in un teatro) ciascuno dei periodi storici, come non si perita a riprendere lo stesso strattagemma di feste e caffè ove convengano tutti, proprio tutti, i letterati e gli artisti di Milano, di Venezia, di Parigi!

E poichè alla disposizione dell'immensa materia gli mancò la preparazione paziente, il romanziere confida di salvar l'arte con la disinvoltura, scusandosi ad ogni tratto del balzar qua e là; raccomandandosi alla pazienza del lettore; lusingandolo con motti ed arguzie. Ecco il maggior danno! Nell'imprepa-

razione artistica la posa della bohème, l'ostentazione della frivolezza, del capriccio, del paradosso e dell'epigramma. Piaceva: però quel che allora pareva finezza, pare oggi *banalité;* quel che pareva novità di audace realismo, oggi pare *platitude.*

Gli ammiratori trovavano quello stile, pretensioso insieme e giornalistico, « svariato e robusto, brillante e plastico, magniloquente e vaporoso ». « Ammaliava » chi dava consigli in questo modo:

O giovinette care e troppo care, che per le vostre qualità attraenti vi trovate nella condizione precaria delle allodole, delle quaglie, delle gallinelle, dei tordi e delle tordelle, quando i cacciatori batton la campagna, non vi fidate . . . . ecc. .

Era l'età in cui l'amore si definiva *tifo erotico;* si era già al Naturalismo.

In seguito ai *Cento Anni* venne la *Libia d'oro* (dal nome d'una società segreta). L'azione insistendo in un tentativo di ricondurre all'impero e alla liberazione d'Italia il giovine re di Roma, era assai più circoscritta dei *Cento Anni,* con pochi personaggi storici, quali lo czar Alessandro, l'imperatore di Austria e il duca di Reikstad: e consentì maggior studio psicologico nell'avventura e nella storia.

Rovani precursore di Zola.

Fu detto (*il Rovani diceva nella prefazione*) . . . fu detto che l'arte deve sdegnare le eccezioni umane, ovvero sia le deformità; e non ammettere sul campo che i tipi, ovvero sia le generalità, che l'intelletto anche il più ottuso riconosce a prima vista, perchè li vede tutti i giorni e dappertutto. Ma. . . tutte le eccezioni sono un modo dell'esistenza e della vita: rifiutarle e condannarle vuol dire non mostrare che un lato solo del vero; ma la verità si falsa se non la si scopre da tutte le parti. Il naturalista non raccoglie soltanto i modelli della natura più normale e più perfetta, ma fa come sezione di tutte le imperfezioni, di tutte le anomalie.

Il Balzac non era arrivato a questo punto, alla « sezione » delle « anomalie »: era arrivato a impersonare manie, ma non da medico, quale il Rovani già si era professato nei *Cento Anni* e quale si professava nella *Libia d'oro,* ove rappresentava lipemaniaco lo czar Alessandro. Zoliano precursore, il Rovani non potè però esser tale anche nel metodo, nel modo della narrazione: sempre per merito o colpa della bohème! Come avrebbe potuto obiettivarsi dinanzi alla realtà che si manifestasse interamente e quasi di per sè stessa? Tutt'al più, e per usare una distinzione della critica francese, potè essere, anzi che un naturalista, un « impressionista ». Tale appare più che altrove nella *Giovinezza di Giulio Cesare,* l'ultima sua opera, attesa con ansia

oggi incredibile e pagata dall'editore Legros 8000 lire: romanzo manchevole e mancato, che non regge al confronto del *Salammbô* del Flaubert, sebbene abbondevole di energia pittrice. E perchè? Perchè l'artista, quale che si fosse, non poteva mutare nè natura nè costume! Per il colore storico romano egli si sforzò a narrare con dignità, e questa smetteva di tratto in tratto, quando il narratore cedeva al critico; e così il critico bohèmien fece come il suggeritore che sostiene l'attore. Inoltre, crebbe disuguaglianze e contrasto studiandosi di raffrontare l'antichità al presente, per dimostrare che le passioni umane non mutano. Il fisiologo non dimenticò che Cesare era astemio e aveva *deviata* la spina dorsale e precoce la calvizie, nè gli sfuggì che era miope Cicerone: l'artista dimenticò o non comprese che l'illusione del passato cadeva alla troppo moderna riflessione o ai fuggevoli raffronti dell'età nostra. La novità e il meglio del *Giulio Cesare* non fu nelle « scene romane » che intendeva ritrarre; fu negli *scenari*. Voleva rinnovare negli artisti il gusto della vita antica; perciò ad ogni capitolo immaginava l'argomento d'un quadro, compiuto nell'ambiente, vivo nell'azione, di cui il pittore avrebbe potuto cogliere il momento essenziale; e tutto il romanzo doveva lasciare, e lascia infatti nonostante i grandi difetti, una visione grandiosa e verace, un'*impressione* insomma della vita di Roma. Per tal modo il Rovani credeva introdurre l'arte della parola nel campo delle altre arti, come già il Gautier; superare i limiti dell'arte narrativa.

Nei *Cento Anni* aveva pensato sottomettere alla forma del romanzo « la prosa, la poesia, le infinite gradazioni dello stile... » Il romanzo — proclamava — « è elegia, è lirica, è dramma, è epica, è commedia, è tragedia, è critica, è satira, è discussione ». E nella *Libia d'oro* aveva detto: « Ora l'arte della parola deve spingersi molto più oltre delle altre arti: dev'essere vasta come l'umanità ».

Troppo buone intenzioni, benchè nuove anche oggi, ebbero i bohémiens della nostra letteratura!

C. Arrighi n. 1830.

Già prima che il « gran » Rovani si mettesse al maggior lavoro, il più audace de' suoi discepoli, « lo spiritoso e seducente » Cletto Arrighi (Carlo Righetti) aveva pubblicati *Gli ultimi coriandoli*.

Mutilati dalla Censura a Milano e a Napoli nel 1857,

l'autore dovè provvederne una terza edizione integra in Svizzera. Era un romanzo pericoloso! Un segreto ritrovo di repubblicani nel '47 ne generava l'equivoco drammatico. Poscia, i moti a Milano del 6 febbraio 1853 e le geste della « Compagnia brusca » consigliarono la trama della *Scapigliatura* (1862). I bohémiens figurati dall' Arrighi erano cospiratori, erano mazziniani, e nella loro gaiezza, avanti il '59, premeva il pensiero della libertà e della patria. Come avanti al '48, pur allora « il ridicolo, l'ironia, il sarcasmo..., sfiorando ogni ingenua e casta idea, non avevano mai inaridito del tutto », in tutti i giovani, « ogni fede, ogni entusiasmo, ogni religione ».

Bohémiens e scapigliati

E come i sette giovani che nel romanzo dell'Arrighi cenano con sei donne e s'indebitano allegramente, gli scapigliati della vita milanese avevano qualche cosa di più, di meglio e diverso dai *bohémiens* parigini, in cui l'amore dell'arte tendeva a trasformarsi nella sollecitudine delle dignità e delle ricchezze. Nel resto, s'assomigliavano; fratelli. Dei parigini diceva il Balzac:

> Individui indipendenti, come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male, con la testa sempre in contraddizione alla tasca, ed eccentrici.

I nostri bestemiavano la virtù femminile, si battevano per vendicare l'oltraggio che vedessero fatto a una donna sconosciuta; stravizìavano e ostentavano brio; seducevan signore e crestaine, e avevano l'arte nel sangue. Anche a Milano, superati i pregiudizi di nascita e di casta, il povero artista scrittore o pittore era davvero accolto nella « classe aristocratica » e vi sposava la giovinetta nobile (*Ultimi coriandoli*)? Il giovine aristocratico penetrava fra gli artisti e con essi accostava i « barabba » generosi e prodi a bastonate (*Scapigliatura*)?

La storia aneddota di quel tempo lo attesta, quantunque non confermi scalate notturne, a lume di luna, sui terrazzini delle dame. Per il romanzo, in cui l'Arrighi trasferiva abilmente il costume contemporaneaneo, il Camerini aveva ragione di lodare caratteri di italianità e di accusare reminiscenze straniere. V'entrarono elementi nostrani, ed era il meglio; elementi di fuori, ed era il peggio.

> Emilio, il più insigne dei sette scapigliati.., è un trovatello che ha due amanti, una modista... e una signora. La modista s'innamora, gli si offre... Carattere italiano e precisamente milanese... Non è la *grisette*, è *l'amorosa*; indole ingenuamente appassionata, senza capricci di sentimento o vaghezze di lusso.

Questo il meglio. Ma la signora « ondeggia » tra la Sand e la *Madame Bovary*. Peggio ancora!: il marito della signora si scopre essere il padre di Emilio. l'amante! Emilio finisce bene, espiando, con morte eroica nell'accoltellamento del 6 febbraio: ma l'Arrighi. che s'indispettiva agli « assurdi romanzi dei figli abbandonati e dell'amor figliale in astratto ». quale l'*Emile* del Girardin. e s'irritava per la celeberrima *Fanny* del Feydeau, e per i suoi quarantotto svenimenti, pareva trovar la cosa più naturale del mondo e più consueta che il marito perdonasse tosto all'adultera. o il padre si prendesse in casa benignamente e tranquillamente la ragazza che si diè al figliolo.

Disinvoltura inventiva e psicologica che assomigliava l'Arrighi al Rovani altrettanto che nella vivacità del disegnare e colorire la vita ambiente. Non perciò all'Arrighi era tolta una sua propria originalità di vedute artistiche. A proposito d'un romanzo storico — *Il Diavolo rosso* — con cui proseguiva *La Battaglia di Benevento* — avvertiva:

Il color locale.

Altro è romanzo contemporaneo, altro è romanzo storico: in questo la dicitura viene per così dire informata e resa colta dal fatto e dal concetto medioevale...; basta spesso un certo spolvero storico: in quello invece si richiede il color locale.

Il « color locale »! Era la grande ambizione dell'Arrighi. Venticinque anni prima del Verga, egli per la verità del romanzo imponeva questo *aut aut*:

O si vuol rendere il *color locale*, e allora è necessario raccontare e sopratutto far parlare i personaggi in modo, che, a dispetto dei pedanti, lo stile conservi il genio della frase nativa.. *Oppure si vuol rispettare la purità e proprietà del linguaggio*, e allora bisogna sacrificare quel benedetto color locale, che è pure il merito principale d'un romanzo.

Di chi opponeva che la perfezione del color locale e delle realtà narrativa sarebbe stato l'uso del dialetto, si sbrigava in due parole, non prevedendo gli usi del Fogazzaro:

Che si debbano scrivere in lingua anche i dialoghi fra i personaggi del racconto, i quali realmente parlerebbero in dialetto, è cosa ormai indiscutibile; ma se per obbedire alle idee del Manzoni avessi fatto parlare le mie popolane milanesi come le popolane parlano a Firenze, avrei concesso a' miei lettori il diritto di darmi poco meno che dell'imbecille.

Onde facevasi un dovere verso l'arte e verso sè stesso di far parlare così la moglie di un pizzicagnolo:

— .... Anche della mia figliola *di me*? Ah la fintaccia, la bigotta, la smortona! E *dire a dire* che quando la mi trova sulla loggia, si direbbe che la mi vo-

glia accoppar di gentilezze... E come sta? E che bella cera! E una cosae un'altra! *Fra i quali* anche l'altro giorno... Che cosa la può dire quella malnata!

L'Arrighi sarebbe rimasto come rimasero tutti al banchetto di don Rodrigo udendo un nuovo padre Cristoforo ribattere: sarebbe meglio che non ci fosse nè « color locale » nè pizzicagnola milanese; cioè in luogo della pizzicagnola milanese sarebbe meglio ritrarre, artisticamente e italianamente, la moglie di un pizzicagnolo qualsiasi.

Ma si era già al Naturalismo. Per esso, vent'anni dopo che l'Arrighi scriveva così, parrebbe più giusto che mai quel che Giuseppe Ferrari aveva scritto vent'anni prima nella *Revue de deux monds*:

L'italiano passa in tutta Italia per lingua pretenziosa ed affettata... Per l'opposto i dialetti sono pieni di ingenuità e d'originalità: sanno esprimere le menome gradazioni del pensiero; possono abbandonarsi a' più arditi capricci...

Frattanto il Camerini, dopo aver scritto che nel romanzo « l' ostentazione dei dialetti è un lusso di filologia inutile e noiosa », lodava lo stile « facile, chiaro, gradevole » dell'Arrighi che nel romanzo contemporaneo preferiva mescolare dialetto e lingua come già aveva fatto lo Zanolini nel romanzo storico...

Ahimè! Nell'Arrighi proprio il Naturalismo doveva piegar malamente una buona tempra d'artista! Riducendo l'invenzione e un tenue filo egli addensò aneddoti e documenti nelle *Memorie di un repubblicano* (1866) e nelle *Memorie d'un soldato lombardo*. Si sarebbe detto che dopo il romanzo storico e il romanzo di costumi, la realtà lo trascinasse alla storia autentica e semplice.

Invece!... Sopravvenne lo Zola, e l'Arrighi finì male (*Nanà a Milano*; *I quattro amori di Claudia*; *La mano Nera*; *La canaglia felice*; *Il fascino di Dogali*, ecc.).

Scapigliati minori.

Nè egli vide correr salvi per la via dell'arte vitale e sana alcuno di coloro ch'egli stesso, ai bei giorni della Scapigliatura, aveva annoverati confratelli e compagni di prove e di speranze: il Piola, l'Ottolini, il Calvi (quel di *Maria di Magdala*, d'*Un castello nella campagna Romana* e altri romanzi storici), che tentò *Una regina della moda*, il Sauli, il Curti, il Gualtieri, il Bettoni, romanziere storico e autore d'*Un angelo e un demonio*, il Caimi (*Derelitta*), lo Scalvini... Caddero senza comprendere la difficoltà del romanzo storico, senza paventare la grandezza del Balzac, senza vedere in che fuorviava dall'arte vera l'abilità del Sue e del De Koch.

Cadde, nel romanzo, anche il più amato poeta della Boheme. Emilio Praga lasciò appena a mezzo nell'appendici del *Pungolo* certe *Memorie del presbiterio — scene di provincia* — per amor delle quali egli « mandava alle donne un bacio col pensiero » e A. Galateo e R. Sacchetti sostenevano di poi, nell'81, la fatica di risolvere « l' intreccio d'una matassa arruffata », tanti avvenimenti eran stati accumulati dal poeta « sotto le apparenze di una quiete profonda, come nel *Wilhelm Meister* ». Al povero sant'uomo del presbiterio faceva contrasto un sindaco cattivo. Ai rifacitori il meglio dell'opera pareva « nella delicatezza di sentimento e di forma », sebbene nella forma il Praga si fosse attenuto alla maniera de' suoi confratelli usando di queste imagini:

La rondine volava dalla campagna alla gronda, spossata, a malincuore, come un impiegato che vada all'ufficio col dolor di capo.

L. Ghislanzoni n. 1831

L'ultimo dei bohémiens fu L. Ghislanzoni, che dell'83 publicando « il più balzano, il più strampalato » dei suoi racconti (*La contessa di Karolystria*) asseriva ancora: « Appartengo alla scapigliatura incorreggibile . . . Recito da caratteristica e qualche volta da buffo . . , per far ridere i buontemponi ». Umorista vivace e geniale nelle novelle e nei romanzetti o racconti (*Un suicidio a fior d'acqua*, '64; *Le donne brutte*, '67; *Le vergini di Nyon*, '69, ecc.) nel romanzo non riuscì a penetrare la « realtà inesorabile » neppure nella gente che egli, già artista di teatro, aveva conosciuto « nel duplice rapporto col teatro e colla società » (*Gli artisti da teatro*, '58).

E lo scapigliato più sincero, più fervido e più infelice di tutti, era morto nel 1869 non ancora compiuti i ventotto anni; il più degno di gloria.

I. U. Tarchetti 1841-'69.

Povero Tarchetti! Ribelle alla burocrazia, a cui era venuto come sottocommissario di guerra recando nell' anima la tristezza e i sogni della sua pianura piemontese, e già infermo, egli aveva assunto dal Foscolo il nome di Ugo per esser meglio chiamato alle battaglie della letteratura, che non gli darebbero da mangiare e pur troppo gli dieron da bere.

Ohimè! sono prostrato; non beverò più! Il vino ha delle rivelazioni terribili! Io vedo ora il mondo sì nero e tutte le sue creature sì tristi che..... — oh! Iddio me lo perdoni! — ma io vorrei essere sulla cima più elevata delle Cordigliere, e recere su l'umanità.

Era anche presto: se mai sarebbe stato meglio, per recere

su l'umanità, attendere l'arrivo dei *Rougon-Macquart*. Frattanto il Tarchetti gettava alle pagine di *Fosca* gli ultimi gridi delle sue proprie torture, abbandonava su quelle pagine l'ingegno febbrile comprimendosi d'una mano il cuore, e moriva.

Che lasciava al suo nome? Il *pathos* dei romantici, il realismo del Balzac, il naturalismo del Rovani e la bohème, fermentandogli nell'avida fantasia, mentre già lo rodeva il male occulto, l'avevano commosso alle pene di *Paolina* ('65), alle strane ebbrezze dei racconti *L'amore nell'arte*, delle storie *d'un ideale* e *d'una gamba* e dell'*Innamorato della montagna*; isterismo, etisia, demenza gli agitavano invenzioni e visioni. I giovani contemporanei, e qualcuno di poi, piansero a leggere *Fosca*, che parve un racconto « terribile »: egli forse pianse a leggere queste parole, che il Dall'Ongaro scrisse, fra altre lodi, per *Una nobile follia*:

O io m'inganno, o l'episodio della battaglia della Cernaia vale esso solo tutte le descrizioni di battaglie scritte in questi ultimi tempi, compresa quella di Waterloo nel secondo volume dei *Miserabili*...

Una nobile follia (*Drammi della vita militare*; 1867) è quella di un artista, misantropo in apparenza, che dalla guerra in Crimea tornò col rimorso d'aver ucciso un uomo solo (un nemico?) e con tal grado d'orrore da accusare negli eserciti una ignominia della società umana e da proteggere, per quanto poteva, la vita dei più umili e spregiati animali.

Nella demenza di questo « antimilitarista » si ripercuotevano allora, nel '67, la stanchezza, il disagio economico, tutti i sacrifici delle nostre guerre infortunate; e il racconto del Tarchetti quasi divenne popolare, mentre sembrò rivelare una nuova forma d'arte per « l'originalità, la passione, la fecondità d'idee, le descrizioni vive, immaginose della natura e del cuore ».

Oggi quella follia dell' « antimilitarismo » è opinione politica, è idealità civile, è filosofia.

Sette anni dopo che il Tolstoi pubblicasse la *Guerra e la Pace* ma trent'anni prima che il Tolstoi sembrasse a tutta l'Europa un grande filosofo « antimilitarista », Iginio Ugo Tarchetti pensava e lamentava così:

Esecrazione della guerra e della milizia.

Dio ci ha concessa una sola via alla vita, ed è l'amore; una sola via alla felicità, ed è l'amore; una sola via alla perfezione, ed è ancora l'amore...

Insensati, codardi!.. stupidi e miserabili assassini!, gettate le vostre armi e guardate: dietro quei fantasmi che si chiamano il valore, il dovere, l'onore militare, gli interessi della nazione, vi è una cosa viva, ributtante, deforme; vi è un mostro che si pasce di vittime umane, che si avvinghia a voi, alla vostra li-

berta, alle vostre sostanze!..; ambizioni..; interessi.. Ma occorreranno dei secoli prima che essi intendano che tutto è falsato, che la loro educazione, che gl'interessi di pochi astuti li hanno traviati dalla loro via, eludendo le leggi più sacre della loro natura, che la verità è stata da essi travisata, lo scopo dell'esistenza deluso, il senso morale deviato, la colpa imposta, l'errore propagato e premiato.

Povero Tarchetti! Col racconto della *Nobile follia*, in cui la penetrazione psicologica ebbe sprazzi splendidi, come per divinazione, egli accompagnò al suo nome, per noi, un ammonimento e un desiderio.

Il desiderio: che gli italiani, avanti di stupire ad ogni voce che odan di fuori, ascoltino e ridestino le voci famigliari.

L'ammonimento: che l'artista perisce se non lo contenga il freno dell'arte.

Perchè la povertà dello stile e la bruttura del linguaggio furono grandi in questo periodo che qui si chiude. Si direbbe che « scapigliatura » e « realismo » esentassero anche i migliori dal comprendere a che riducevano l'arte della parola con quel loro discorso tra scolastico e plateale, tra francese e regionale, che non aveva nè semplicità resistente, nè schiettezza soggettiva, nè precisione obiettiva.

A. Zoncada 1813-'87.

Chi poi s'impacciò nella questione della lingua, fece come lo Zoncada. Qual miseria non solo nell'invenzione della *Siciliana* (1868), orfanella perseguitata in ritardo! Che miserevole stento e affettazione nel linguaggio, in cui lo Zoncada era professore e in cui, riserbando ai dialetti quel che v'era di fiorentino, credeva conservar la verità conforme ai personaggi! Altro ci voleva per la verità! E altro ci voleva, secondo il Carducci, per il romanzo italiano, che avrebbe potuto far molto « in pro della borghesia ciuca, poltrona e cialtrona ». Ma (il Carducci scriveva al Barbera nel 1869) « l'Italia il romanzo non lo sa fare ».

A pro della borghesia ciuca uscivano allora e da qualche anno, nella sola Milano, *Il romanziere illustrato* e *Il romanziere delle famiglie* del Sonzogno, *Il romanziere cosmopolita* del Gottironi, *Il romanziere contemporaneo illustrato* del Richiedei e *Il romanziere illustrato contemporaneo* dei Treves. I quali periodici, come le collezioni e i florilegi romanzeschi che avevano editori a Milano, a Torino, a Livorno, a Firenze, a Napoli, recavano di preferenza narrazioni straniere. Ma i Treves, con quella sagacia che in breve tempo faceva di loro i più fortunati editori di romanzi, già dal '67 nel loro

Romanziere avevan dato luogo all'amore dell'arte nostra pubblicando contemporaneamente a un romanzo francese e uno tedesco o inglese, un romanzo originale italiano: e ve ne ammisero del Bersezio (*Il piacere della vendetta*), di B. Malfatti (*Il Casino del diavolo*), di C. Bianchi (*Lo sbarco di Farazzina*), di C. Bosio (*La Fontana dei sospiri*), del Guerrazzi (*Il destino*), di M. Leoni (*Le favorite dei Re*), ecc.; e già con il Bersezio (*La carità del prossimo*), con C. Mascheroni (*La vita qual'è*), col Tarchetti e con i primi racconti del Barrili (*Capitan Dodero, Santa Cecilia, Il libro nero*), e del Farina (*Due amori*, '69), e con novelle del De Castro, avevan introdotti scrittori e cose d'Italia nella piccola *Biblioteca amena*, che proseguì fino al 1875 per lasciar libera la via alla nuova *Biblioteca amena*, tuttora viva e aperta ai romanzieri nostri.

V. Bersezio n. 1839.

A pro della borghesia poltrona G. Boccardo, allora, faceva del Barrili una rivelazione. E non tirava innanzi per la strada sua, che correva tra il Ponsard o il Champfleury e la Sand della penultima fase, fra il realismo e il buon senso, l'onesto Bersezio, a cui il Camerini aveva appena rimproverato il « frasario sbiadito d'una conversazione stanca » per proclamarlo « uno dei veri eroi della presente letteratura »? (*L'odio*, '63; *Gli Angeli della terra*, '64; *Il piacere della vendetta*, ecc.). E il Farina non meritava già le prime carezze della fama?

Del resto, la borghesia cialtrona, divorando romanzi stranieri, s'appagava di così poco in quanto a roba italiana! Aveva dato fondo a tre edizioni di *Francilla la fioraia* ('65), racconto di E. Montazio; ammirava il Capranica e la Rosina Muzio Salvo (*Le due contesse*, '65; *Martina*, '69) e Sara (*Le due fidanzate*, '65); non sdegnava G. C. Castagnola (*La varietà*, '65), C. Donati (*Tra le spine*, '69), C. Mascheroni (*Le due Claudine* '69); se la godeva col Faldella; con le bizzarrie, non prive di De Koch e di Le Sage, e coi racconti a tinte sociali del Gherardi del Testa (*Gli scolari di Pisa; Il figlio del bastardo*, '47; *La farina del diavolo*, '65; *La povera e la ricca*, '63; *L'orfano o la vendetta*, '69); non s'interessava del *Papa liberale* ('67) e degli altri racconti politici e sociali di G. Vollo, preferendo quelli di L. Stefanoni (*L'inferno*, '65; *Il Purgatorio; Il Paradiso*). Si commoveva alle *scene della vita torinese* del Cesana (*Tommaso*, '61 e *Michelina*, '63) e ai racconti del Maineri (*Amore e fatalità*, '66, più quelli già ricordati). S'inteneriva per *Le due orfanelle* ('70) del Iacoangeli; per la

Bizzarrie e opere buone.

Maria di Rio Rosso e per la *Tratta dei fanciulli* del Guerzoni. *La tratta* ('69) era un'opera buona — se non una buona opera; ancor ligia al romanticismo decadente e al Sue —, e narrava di due piccoli calabresi, fratello e sorella, che da saltimbanchi finivano brigante l'uno e l'altra, scampata al postribolo parigino, vittima del fratello stesso, per difender da lui l'amante francese..... Era un'opera buona, e tutti dicevano una buona opera. *Un giorno a Madera* ('69) del Mantegazza.... E la *Vita militare* del De-Amicis? Balzò fuori allora « Edmondo dai languori, il capitan cortese »!; due anni dopo che Emilio Zola ebbe tracciato la genealogia dei *Rougon-Macquart* con a capostipite una nevrosi!

Ma Giovanni Verga, ancor titubante fra le regole di sintassi e repugnante dal vocabolario, aspettava ad imparar dallo Zola che alla sua arte — italiana — era necessario il sole della sua Sicilia.

CAPITOLO SESTO

Il romanzo recente

(1870-1901)

Il dogma zoliano. Imitazione; tradizione; reazione in Italia.

I. Manzoniani e borghesi. — *Amore bendato* (1875); — *Come un sogno* ('76); — *Mater Dolorosa* ('82). — Farina; Barrili; Rovetta. — Molti e molte. — De Amicis. — Neera.

II. Naturalisti e psicologi. — Prime avvisaglie. — La ricetta. — *I Malavoglia* ('81): G. Verga. — L. Capuana e la combinazione di due metodi. — M. Serao: eccessi e difetti. — Molti. — A. Oriani. — F. De Roberto.

III. Moralisti. — Facoltà del Fogazzaro. — L'ascensione dell'amore; — perchè simpatica e antipatica. — Disparità e disarmonie. — Vita. — Comicità e spiritualità nell'arte descrittiva. — E. De Marchi.

IV. Il romanzo edonistico o estetico. — Genesi del romanzo d'annunziano nel *Piacere* ('89). — Affinità e influenze: Goethe, Byron, Gautier, Flaubert, Maupassant, Bourget, Barrès, ecc., e i russi. — Incitamento dal Carducci. — Difficoltà del nuovo romanzo lirico psicologico e proposito vano. — I difetti; le accuse di falsità, d'immoralità. — Inventiva. — I pregi: colore e luce; poesia; eloquenza.

V. Ragioni e modi del nuovo romanzo storico.

Francesco De Sanctis profetò nello Zola il « sacerdote massimo della nuova religione letteraria dell'avvenire »; e fu giusta profezia se noi limitiamo l'avvenire intravveduto dal De Sanctis a qualche anno prima che finisse il secolo XIX. Non era, del resto, previsione difficile. A mezzo il secolo XIX il pensiero moderno volgeva al « sensualismo »; sensualismo filosofico, scientifico, artistico. E col Balzac, con i realisti inglesi, quali il Dickens e l'Eliot, col Flaubert, il romanzo compieva la reazione all'individualismo soggettivo romantico. Alla formula « l'arte per l'arte » doveva succedere la formula « l'arte con la scienza e per la scienza ». Nell'arte, che divenuta ancella della scienza e sistemata all'esperienza dei sensi respingeva anch'essa tra le ipotesi Dio e l'anima, doveva succedere il « romanzo sperimentale ».

Le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle: il continue et complète la physiologie.... Esso è la littérature de nôtre âge scientifique...; la représentation de la nature et de nous mêmes en vue du perfectionnement physique et morale de notre espèce.

Il romanzo sperimentale.

Fu questo il verbo di Emilio Zola pontefice massimo: fu tale il romanzo che insegnò « l'amara scienza della vita »; che ammorbò nelle cliniche, impazzì nei manicomi, si lordò nei lupanari, s'incanagliò nelle galere e sommosse dai fondi più bassi delle società mostri veri e inverosimili, in apparenze di « bestie umane ».

Era l'epopea del turpe: era la poesia dell'*argot* e della bestemmia.

Tuttavia il maestro, sdegnoso di tal nome e avverso ad ogni scuola, non sottraeva il nuovo romanzo alle difficoltà e ai fini dell'arte. Sottoponendo l'uomo alle scoperte della fisiologia e della psichiatria, alle leggi fisiche e chimiche, alle informazioni e deformazioni dell'ambiente, e costringendo l'artista a obiettivarsi nei fenomeni, accresceva ed estendeva la difficoltà dell'invenzione, perchè obbligava ad osservare fedelmente le leggi della natura. E dicendo che l'arte è « la nature vue à travers un tempérament » non limitava gli uffici dell'artista a « copiare », nè fu sua colpa se troppi suoi seguaci pretesero far dell'arte, privi appunto di temperamento artistico! Infatti lo Zola fu pittore e fu poeta. Pittore, eccelse nel rappresentare la vita della moltitudine umana, la tumultuosa unità della folla, e nel dar mirabile rilievo e vivo colore alle cose esagerandone, per sua natura, le impronte e i contorni; poeta, per idealizzazione e per sintesi, elevò i personaggi, di cui coglieva piuttosto i caratteri esteriori che l'intima indole, a significazioni simboliche: a far di Nanà, per esempio, il simbolo della corruzione borghese.

Ma nel primo e più valido periodo dell'arte sua, e avanti di cercare, nel secondo periodo, la rigenerazione sociale con i nuovi « evangeli », lo Zola venne trascinato dalle sue stesse teorie a un pessimismo che gli espose nell'uomo la brutalità sin nefanda: e se fu cinico ma casto lui, casti non furono i suoi seguaci. I quali, come sempre accade, ne presero alla lettera gl'insegnamenti; non videro in che la sua dottrina fallava e contrastava alla opera sua.

Ed egli insegnava che lo stile e la lingua non importavano, anzi nuocevano alla verità, e che nella narrazione si sarebbe giunti ad abolire del tutto la tecnica. Vagheggiava un'arte

narrativa ridotta ai minimi termini; a brevissime biografie compendiate su note prese per istrada, nel taccuino. Ciò era molto comodo e opportuno in Italia, a risolvervi ogni questione di lingua, di stile, e di romanzo nazionale! Ma che romanzo nazionale! L'Italia era fatta; la nazione, no; e il Leopardi aveva detto bene: « Gli Italiani non hanno costumi; essi hanno delle usanze. Così tutti i popoli civili che non sono nazioni ». E forse meglio aveva detto il Guerrazzi: « In questa terra ormai di proprio non sappiamo far altro che sbadigli ». Facemmo anche noi gran battaglie, su tutti i periodici, pro e contro il « naturalismo », mentre tutti i romanzi dello Zola andavano a ruba: e facemmo di quelle tali note che coglievano su, per la strada, usanze, e non costumi. Quanti *bozzetti!* Di *bozzetti* se ne fecero anche di belli, con rappresentazione paesana sincera, con efficacia artistica, e perfino con l'efficacia civile d'Italiani che davano e imparavano a conoscere genti italiane. Ma s'intendeva acqua e non tempesta! Che gragnuola rovinosa! Tra la pioggia bozzettaia piombarono romanzi molto grossi e molto sporchi, recando un contagio più grave che quello degli sbadigli nostrani. Intanto in Francia il discepolo la cui fama supererà un dì quella del maestro, l'osservatore più freddo e più acuto del naturalismo, il Maupassant, evolveva e reagiva. Tornò alla lingua francese e cominciò egli la riforma della contenenza romanzesca. « Le roman d'aujourd'hui — diceva il Maupassant — écrit l'histoire du coeur, de l'âme et de l'intelligence a *l'état normal* ». Dunque non più la ricerca del fenomeno o del vero inverosimile: bisognava con e dal metodo naturalista « dégager la philosophie de certains faits constants et courants ».

I bozzetti.

Altri romanzieri d'indole realista, e quindi affini allo Zola, sopravvenivano in Francia a rompere essi pure i rigori zoliani: erano i Russi; naturalisti di vita più vasta e piena, più semplici e risentiti di misticismo. Contemporaneamente contrastava allo Zola il Bourget per la stessa strada del romanzo scientifico, ma con metodo opposto; con la cura e la sottigliezza della forma e coll'analisi che procedeva dall'animo interno alla vita esterna: con lo studio delle cause, anzichè con l'osservazione limitata a quel che si vede, agli effetti.

Però in Italia permaneva a lungo, inconcusso, l'impero dello Zola. Invano i critici più savi (Martini, Panzacchi, Bonghi, Masi) ne dimostravano la fallacia delle presunzioni dogmatiche. Invano Ruggero Bonghi sorrideva e diceva:

Bonghi e Carducci.

Lo Zola i *Rougon-Macquart* se gli fa lui con le sue proprie mani.... Per la sua tesi sperimentale sarebbe bisognato che glieli avesse fatti e presentati la natura; e che in creature non escogitate dalla sua fantasia, ma ritrovate nella realtà, egli avesse addiditato e tracciato il fato della discendenza.

Eran parele! Parevano bestemmie! Si comprendevano assai poco le prime modificazioni, variazioni e ribellioni di Francia. S'ammirava, da noi, il Bourget, ma da secoli eravamo maldestri alla psicologia: s'ammirava il Maupassant, ma senza guardarlo profondamente; s'ammirava il Loti, ma ne aveva prevenute da noi le impressioni esotiche e i colori descrittivi Edmondo De Amicis. E potevano produrre una reazione effettiva quei novellatori solitari che resistevano, più o meno puri, nella tradizione manzoniana? Ci voleva altro! La reazione poderosa venne infatti da tutt'altra parte. Avevamo, per fortuna, un poeta; e Giosuè Carducci ammoniva:

Il realismo significa che non sappiamo più inventare, immaginare, raccogliere in uno le impressioni; descriviamo minutamente a inventario, e scambiamo per cima dell'arte la fotografia.

Il Poeta consigliava anche alle imperiture necessità della forma esterna, agli uffici della prosa e de' suoi elementi, vitali nella lingua, perchè chiamar letteraria e non viva la lingua italiana era un pretesto: « la questione della lingua esser, più che d'altro, questione di stile, anzi di arte ». E da questa disciplina doveva risorgere prima di tutto una reazione formale: d'arte, anzi di stile. Ma il Carducci adorava le forme classiche e odiava i romanzi. Bisognava perciò un aiuto alla sua influenza: e, chi lo crederebbe?, all' « italianità » della disciplina carducciana venne in aiuto, per l'arte narrativa, il cosmopolitismo! Questa strana alleanza, questo ibridismo era un fenomeno affine esso stesso alla reazione che succedeva fuori d'Italia. Tutto il mondo risonò di Maeterlink, di Rossetti, di Ruskin, di « simbolismo », di « preraffaelismo », di « pura Bellezza »: come dire che rinnovando si doveva ritornare alla vita spirituale, alla forma, allo stile. — Frattanto procedevano per la loro via quei narratori solitari che contro il naturalismo e l'arte decadente avevan più o meno tenuto fede al Manzoni. Nei *Promessi Sposi* non eran forse realismo, naturalismo, psicologia, genio nazionale? e, per di più, allegoria o moralità religiosa o sociale? Non vi echeggiavano voci più nobili che quelle dei decadenti francesi? Seguendo la traccia manzoniana, sebbene non sordo neppur lui a voci del nord, e con pensiero desto

alla scienza, alla fede, alla filosofia e all'arte, fin dal 1881 Antonio Fogazzaro stette contro al naturalismo quasi non volendo.

Ma gli altri ricordevoli del Manzoni, senza pretese di riformatori e meno filosofi e meno poeti del Fogazzaro, pratici nel raccontare e sinceri anche nelle attitudini umoristiche per un certo loro naturale buon umore, rimasero paghi del diletto che recavano a un loro pubblico. Si possono chiamare « borghesi » non per dispregio, ma così per la realtà che ritraggono o per i modi con cui ritraggono la realtà, come per il pubblico a cui si rivolgono. — S'intende però che queste distinzioni di romanzieri « manzoniani e borghesi », « naturalisti e psicologi », « moralisti ed esteti », non sono assolute e decise. Le tre categorie valgono per indicare le note più caratteristiche; non escludono nè osservanza ad esempi stranieri, nè contaminazioni, imitazioni o assimilazioni fra gli stessi scrittori che esse annoverano e distinguono.

S'intende inoltre che in questa *Storia del romanzo* la storia propriamente detta, cioè la materia da rimestare come di fatti lontani, o come cosa fredda e morta, è finita. Lo storico contemporaneo è sempre e soprattutto un critico. E c'è critica che non falli?

I. — Manzoniani e borghesi: Farina, Barrili, Rovetta, De Amicis, Neera.

La critica.

Quei pochi critici che presso e dopo il '70 esercitarono meglio il lor paterno ministero intorno alla letteratura narrativa, lamentavano la sorte del romanzo italiano che non c'era. Non ci poteva essere il romanzo nazionale senza nazione intimamente composta e senza conformità di costumi; tuttavia essi, per amor di patria si ostinavano a invocare romanzi di efficacia civile. Riconoscevano la singolare potenza artistica di alcuni dei naturalisti e psicologi, ma già per gli uni e gli altri, come più tardi per il D'Annunzio, scotevano afflitti il capo allo smarrimento dei nostri più vivi ingegni; nè valevano a confortarli le opere di tutti coloro che, se non tenevano a dirittura la via del loro desiderio e della loro speranza, facevan proprio tutto quello che potevano, e che forse era sol possibile fare, per non uscire dalle buone norme della tradizione italiana. Limitandosi intorno a questi ultimi in giudizi particolari, quei critici compiangevano quasi in tutti la povertà del lin-

guaggio e della psicologia, e ne lodavano non di rado invenzioni o personaggi o forti scene, e intanto non avvertivano un fatto curioso: che i loro giudizi particolari si rassomigliavano tutti, e che gli scrittori giudicati assumevano dalla stessa loro critica, a poco a poco, evidenti caratteri di somiglianza. Come mai? Da che derivava cotesta somiglianza di contenuto e di forma in molti romanzieri d'ambo i sessi? Non era l'uniformità del « romanzo italiano », che non c'era. Non poteva essere l'uniformità d'una mediocrità poco aurea, perchè, volere o no, quattro o cinque del numero superavano d'assai tutti gli altri con opere celebrate in patria e fuori. Nemmeno poteva essere uniformità scolastica, perchè mancava la disciplina unica e comune: perchè attenendosi alla tradizione, costoro restavan divisi o solitari e commettevan essi stessi non rare infedeltà. Tutti poi si sarebbero meravigliati di trovarsi più o meno d'accordo, e ne avrebbero avuto piacere. Da che dunque i loro caratteri di somiglianza? Eh! appunto dai difetti per cui questi romanzieri dispiacevano ai critici e dai pregi che in essi trovava il pubblico: il pubblico a cui essi si volgevano e da cui essi medesimi uscivano; il pubblico da cui più o meno, e secondo l'ingegno e l'arte, traevano argomenti e caratteri. Ed era la borghesia: quel ceto medio di colore grigio che mutava molto adagio, e pure conteneva in sè molti che o decadevano o salivano in fretta.

Il romanzo borghese

Dopo il settanta la nostra borghesia si credè in diritto di cheto vivere.

Abbastanza corrotta, ma tenuta a un fondo o di rettitudine antica o d'antica ipocrisia; non poco ingnorante, ma abbastanza vana e perciò non sorda ai rumori mondani e non cieca alle novità mondiali; infiacchita dal passato e scettica, ma entusiasta ad ogni festa e tenera soprattutto dell'esercito, cui dava figlioli; sollecitata alla filantropia, più che dal presente, dalle oscure minacce dell'avvenire, ma sempre più indifferente alla religione, questa brava gente campava di solito con la facile filosofia della vita pratica, riposava a lungo nell'ottimismo giocondo e grasso del dopopranzo, se la passava nel pettegolezzo cittadino e nello scandalo parlamentare e si sbellicava alla *pochade*.

Campava così, o avrebbe voluto campare così. Perchè c'eran pur molti a cui la sollecitudine del lavoro e del guadagno e il disagio economico toglievano tanta tranquillità di

vita: e c'eran quelli che l'ambizione traeva fuori dell'ordine comune. Poi a tutti eran rimasti scoperti, più o meno, i nervi, e il bel cielo d'Italia da un pezzo pativa di nebbie, e la vita moderna prorompeva per tutto, da tutte le parti, col tremito del telegrafo e della nevrosi. Ecco dunque il contrasto tra la quiete goduta, o la quiete desiderata, e l'inquietudine delle necessità particolari o universali. Spostati che, magari, incappavan nel codice dopo d'esser entrati in Parlamento: birbanti, decorati o no, che scappavano in America a fare i galantuomini; suicidi per dissesti: notizie sempre « interessanti »! Suicidi anche per amore o per stanchezza della vita: malati o sognatori non sempre stupidi. E nelle famiglie passava anche spesso la tragedia dell'adulterio; nè sempre finiva in commedia. Ecco come alle *pochades* potevan far dilettoso contrasto Dumas e Sardou, e, ammirati a forza di volontà o di simulazione, Wagner e Ibsen.

Di coloro che leggevano, i più leggevano lo Zola. Ma neanche dispiaceva a molti trovar un po' se stessi nei romanzi, qualche volta italiani, o con la lor vita propria, o con i loro desideri inesaudibili, o con la tentazione delle forti passioni proibite: e piacevan Farina, Barrili, Rovetta. Quanti Leopardi, ignari e innocui perdigiorni da caffè e da club; scettici ingenui, e indifferenti figli della loro abitudine e mariti di senno, si sarebbero innamorati della moglie se fosse lor caduta una benda sugli occhi, una cateratta! Quante Erneste, illuse dal collegio e dalla giovinezza, avrebbero forse preferito di cadere nelle braccia maritali che pericolare con l'amico del marito, se le avesse trattenute un'occasione di umile sacrifizio e se, frattanto, le avesse intimidite un segreto panico o un antico scrupolo per merito d'uno stornello che sembrasse cantare: *è lui!* o *non è lui!* Quanti dottori Agenori, fior di galantuomini, avevano per codice la massima: *Godi senza dar dolore agli altri!* (*Amore bendato* di Salvatore Farina).

S. Farina n. 184[illegible].

Ma così graziose attenuazioni della realtà bastavano a chi viveva in stretti limiti morali? Dove mancan fede salda e vasta idealità, gli obblighi della vita sembrano gravi affanni; i legami domestici divengono ceppi servili; le pene economiche affliggono più dei sacrifici del cuore, e per « star bene », mangiar bene e vestir bene, le ragazze borghesi sacrificavano il cuore al matrimonio per corrompersi dopo. Cresceva intanto il fastidio degli affari minuti, dei piccoli affetti, delle meschine cattiverie,

e di quella *mania livellatrice* da cui la società odierna sembrava assalita in tutto o per tutto. Si viaggiava in ferrovia: e lo stesso vagone trasportava un vivo dolore, una luna di miele e grossi pacchi di campioni a *bon marché*.

Ma amore, libertà e pace hanno ancora tentazioni idilliache dove non ha più presa alcun'altra tentazione o di gloria o di impero o di gioie sovrane. Non è morta ogni chimera... Oh sognare un po'! fantasticare dolcezze di medioevo romantico! dimenticare! Ed ecco nello stesso vagone, mentre appare e fugge dal finestrino la libertà dei campi, eccovi una gentildonna fantasiosa e bella, infelice e resistente nella virtù, e un poeta d'intempestivo spirito cavalleresco. L'uno difende l'altra da un importuno donnaiolo, e scendono entrambi a un bel villaggio d'Italia: lui per affrontare l'offensore, e lei per impedire la tragedia... Invece pervengono sani e salvi, e già innamorati, a una casa campestre... Che sarebbe accaduto ai tempi dell'abate Chiari? Che cosa dovrebbe accadere, adesso, al tempo dello Zola? La solita storia! Il poeta e la gentildonna, paghi nei sensi e malcontenti nell'anima, avrebbero confessato, dopo, a vicenda le loro miserie... No... Piuttosto il poeta dormirà, quella notte, fuori della casa rustica, su l'erba, e solo il giorno dopo egli meriterà che la gentil donna l'accolga in un vecchio castello, disposta a concedergli il premio della sua discrezione, a dargli di sè stessa tutto fuorchè le solite miserie del nome e condizioni di vita e obblighi famigliari, ecc. Oh l'idillio d'una settimana, tra due che si conoscono e s'ignorano così, non sarebbe sublime?

> Un giorno di felicità, gustato in mezzo alle asprezze del cammino, è come un faro amico sul mare, come un'oasi nel deserto, come un sogno nella vita.

A. G. Barrili n. 1836: G. Rovetta n. 1850.

Come un sogno, racconto di Anton Giulio Barrili, fu tenuto per un capolavoro. Ma non bastava a soddisfare e a distrarre le anime attediate della vita comune e solita. Dopo il racconto dell'amore che sorride, dopo l'attraenza dell'amore che sogna, doveva piacere la tentazione d'un grande amore che pianga. In ogni esistenza e in ogni coscienza, sia mediocre o sia bassa, sopravvive il dramma umano, e, di contrasto, come par bella la tragedia che travolge nella morte cuori puri ed impuri e abbatte anime alte e possenti! La *Mater Dolorosa* che donna! Una madre eroica; la cui virtù specchiava idealmente qualche cosa di un'antica aristocrazia che periva al sor-

montar della corruttela democratica. Infatti nella figliola di lei, viziata agli esempi delle cameriere e ai contatti dell'innamorato plebeo, in quella duchessina frivola, adultera spensierata quando la madre gemeva infelice e inferma, traspariva la corruttela della gente nuova che avida di piaceri, inconscia d'ogni idealità civile, faceva strazio dell'onestà e della libertà. Il sacrifizio della madre dolorosa, la quale al disonore della figlia anteponeva disonorar sè facendosi credere essa l'amante di un uomo abbietto, e si mostrava colpevole, essa, al marito della figliola — proprio a colui ch'ella aveva amato e amava in segreto e che era ben degno del suo amore —, oh questo sacrificio, questa forza senza pari a che resisteva? Alla vendetta d'un giornalista demagogo e delatore con lettera anomina, e cavaliere.

Fin la balbuzie con cui il duca promosso dal Parlamento al Senato ammoniva al progresso democratico, rendeva a meraviglia gli impacci della nuova eloquenza: e l'ambizione di lui, che resisteva con la politica alle sciagure della sua famiglia, ritraeva a meraviglia l'egoismo d'una gente fatua e procacciante. In questo romanzo piano nella forma, dichiarativo in tutte le più piccole particolarità dell'azione, ligio a una prosa facile e umile fino ad essere scorretta, era salva anche la morale: alle pagine calde di sensualità atteggiate come nei romanzi francesi (sebbene tutto il mondo sia uguale in certe « situazioni ») seguivano le gelide pagine della morte; alla colpa seguiva il castigo e l'amore quietava nel perdono. Che cosa desiderare di più? Con più ragione anche *Mater Dolorosa* del Rovetta fu tenuta per un capolavoro.

Il Farina, il Barrili, il Rovetta con forze e apparenze diverse riuscirono così, in gran parte dell'opera loro, romanzieri dalla nostra vita contemporanea. Chiedeva il primo:

Caratteristiche del Farina.

Sarete voi romantici o idealisti, o realisti, oppure veristi, o sia impressionisti? Tutte queste parole, e altre di simil genere, vogliono rappresentare qualche cosa, forse una scuola, sicuramente un difetto. E voi fate a modo mio; siate voi stessi, sinceramente voi, sempre voi; le mode passano, resta la sostanza.

Voleva dire: attenetevi al buonsenso e al « cor sincerum ». Infatti quando paragonavano il Farina al Dickens facevan torto anche a lui, che dagli artisti stranieri aveva appreso non poco, ma che non imitava nessuno neppure nell'*humour*. L'umorismo del Farina tiene di quel buonsenso che intercede fra la bonomia del filosofo ottimista e fra l'indulgenza spontanea dell'Italiano tranquillo e cordiale. La sua arte e lo stile modesto

e garbato, mai indecoroso e non esente di scrupoli manifestati in carattere corsivo, contengono a giusta misura i sorrisi e le lagrime delle sue narrazioni, che son piuttosto racconti che romanzi; e se alle dolcezze famigliari si mescono talora le amarezze del realismo, questo v'è sempre mitigato dal sentimento e dall'idealità: *Il romanzo di un vedovo*, '71; *Fiamma vagabonda*, '72; *Fante di picche*, '74; *Il tesoro di Lomnina*, '74; *Dalla spuma del mare*, '76; *Capelli biondi*, '76; *Oro nascosto*, '77; *Per i begli occhi della gloria*, '87; *Fra le corde di un contrabasso*, '84, 2.ª ed.; *Don Chisciottino*, '90; *Che dirà il mondo*, '93; *Il numero 13*, '95; *Per la vita e per la morte*, '94; *Più forte dell'amore*, '94; *Madonnina bianca*, '97; *Vivere per amare*, '97 ...

Caratteristiche del Barrili.

Anche più fecondo del Farina fu ed è Anton Giulio Barrili; il romanziere più facile per il pubblico non difficile. Dal dì — alla fine del '68 — che Ger. Boccardo proclamò « veri gioielli » i racconti di lui, pubblicati in appendici o in edizioni di poche copie — *Capitan Dodero*, *L'olmo e l'edera*, *Il libro nero*, *Santa Cecilia* —, egli dissipò energia imaginativa in più che cinquanta racconti e romanzi. Tentò ogni forma e modo: dal romanzo storico medioevale e romano (*I Rossi e i Neri*, '76; *Fra Gualberto*, *Semiramide*, '74; *Castel Gorone*, '78; *Diana degli Embriaci*, '77; *Tizio Caio Sempronio*, '79; *Il Conte Rosso*, '86; *Monsù Tomè*, '85), a un ciclo di narrazioni Colombiane ('90-'95); della narrazione giocosa (*La signora Autari*, '89; *Amore alla macchia*, '84), al romanzo di carattere (*La Sirena*, 3.ª ed., '84).

Prolissità; troppa erudizione e non di rado inutile intorno a personaggi scarsi (*Il ritratto del diavolo*; *Amori antichi*, '91, ecc.); troppa disinvoltura e ostentazione di brio in argomenti lievi e invenzioni bizzarre (*Dama di Picche*, '81; *Il merlo bianco*); troppe chiacchiere, sempre, e non solo nei dialoghi, che però scorrono con rara sveltezza e vivezza; troppa confidenza dell'autore sempre presente ai suoi lettori; troppa somiglianza d'intrecci, d'amori, di personaggi dabbene. *Cuor di ferro e cuor d'oro* ('77): potete leggerlo, figliole: leggetelo, figlioli! Ma quando si contenne, il Barrili seppe comporre *Val D'Olivi* ('71) e l'*Olmo e l'edera* che stanno a pari di *Come un sogno* nella grazia delle figure, nella freschezza del colorito, nell'agilità dello stile. — Dei tre, più giovane, più forte, più aperto alla realtà e più esperto alla vita della « buona società », Gerolamo Rovetta è forse il romanziere che più abbia accostato il

Caratteristiche del Rovetta

vero romanzo della generale vita italiana. Si fece ambiente del narrare la regione e la città più progredita: ne ritrasse e ne ritrae i caratteri comuni tra esse e le altre grandi città e la capitale, e usa lo stile e il linguaggio più idoneo al suo fine. Mentre la Serao, il Verga e il Fogazzaro divenivano maestri superiori nella rappresentazione della vita regionale, nel Rovetta avevano rappresentazione più ampia i mutamenti sociali che avvennero da per tutto dopo il '59, e quelle vicende economiche e quelle trasformazioni dei ceti che dopo il '59 agitarono più particolarmente il nostro paese. Si aggiunga che al Rovetta die' la maggior forza l'elemento stesso della sua originalità, l'elemento drammatico. Per una parte, egli ha proseguito il cammino già preso dal Rovani e dall'Arrighi, cioè ha sottoposto o imposto la vita pubblica e la vita politica all'azione romanzesca ed ha esteso l'argomento passionale alle vicende delle condizioni economiche. Per un'altra parte, non è rimasto libero da influenze straniere, dall'arte naturalista e idealista in quanto s'accordavano alla sua conoscenza della vita e della vita ch'egli conosce, e in quanto s'accordavano al suo temperamento realista e insieme romantico.

Risentì forse più che d'altri, del Feuillet, sebbene non l'imitasse mai nell'eleganza e nell'armonia della forma e sebbene lo superi nella perspicacia dell'osservazione: sebbene il Feuillet rappresentasse la vita aristocratica resistente e il Rovetta rappresenti la vita aristocratica degenere e già in conflitto o già d'amore e d'accordo con la borghesia.

Ma questi elementi di vita politica e sociale e di ambiente mondano, di costume corrotto e di contorno aristocratico, insieme con quel romanticismo che gli suggerisce argomenti di virtù e vizi esagerati, strattagemmi e tipi talora convenzionali, e fin inverosimiglianze e fin languori lirici fra durezze veriste, gli giovano per il cozzo delle passioni, per la concezione drammatica. Il romanzo del Rovetta è un dramma: se non sempre, spesso ha origine dal concepimento di una « scena madre » di « grande effetto » per lo più tragico: sempre il dialogo vi prevale all'interpretazione indiretta dell'animo dei personaggi (*Sott'acqua*, '83; *Il processo Montegù*, '85; *Le lagrime del prossimo*, '87; *Il primo amante*, '92; *La baraonda*, '94; *Il tenente dei lancieri* e *Baby*, racconti; *L'idolo*, in forma dialogata, '97; *La signorina*, '99 ecc.). Si dirà: — Come! Sono drammi questi romanzi in cui si lodano l'unità e la continuità dello

Il dramma.

svolgimento e si biasimano le minutaglie analitiche e descrittive, le lungaggini rappresentative, le scene superflue?

Appunto: è, particolarmente nei primi romanzi, l'eccesso del narratore che dubita soggiacere al drammaturgo: ma dallo stesso eccesso o difetto risulta alla fine quella preoccupazione di contentar tutti, alti e umili, e quello studio della naturalezza che congiungono il Rovetta alla tradizione manzoniana.

E appunto perchè concepisce il romanzo drammaticamente, per commuovere e divertire, senza fatica di tesi, senza rigori di scuole, il Rovetta usa e gli basta il linguaggio che si parla dalla gente media quando essa parla italiano, l'italiano che si parla dove le condizioni cittadinesche obbligano a deprimere i dialetti quantunque le condizioni di coltura non permettano ancora un linguaggio puro e letterario. Così ne' suoi dialoghi trasmoda la mescolanza della favella colta e dei barbarismi, delle ricercatezze e delle volgarità, come nel discorso del mondo che egli rappresenta. Questo linguaggio migliorerà, cioè invecchierà? Non gliene importa. Con l'esempio di Carlo Goldoni il Rovetta risponde che più della forma gl'importa rappresentare la vita qual'è e quale si rispecchia a' suoi occhi. Ma se ciò par giusto nel dramma', come *rappresentazione* identica alla vita reale, non par giusto nell'arte del raccontare, che non sfugge, per amore della verità, all'arte del dire: anzi accresce per amore della verità la difficoltà dell'equilibrio formale stilistico.

Caratteristiche generali.

In attinenze spirituali e formali a questi tre, dei quali si è discorso, dal '70 in giù s'aggruppano molti che nel '70 eran già maturi o prossimi alle prove del romanzo: uomini e donne. Sono romanzieri per divertire, e se per strada scappucciano, conducono sempre, direttamente o indirettamente a casa della morale.

Essi — ripetiamo — contrastano al pessimismo della scuola naturalista con l'arguzia che non è cattiva neppure nell'ironia: con quel certo buonsenso tutto italiano che non va sperduto nemmeno nelle bizzarrie: con quella gentilezza che diviene talvolta delicatezza dolciastra.

Rifuggono dalle aberrazioni dell'arte esotica, quantunque non tutti ne sdegnino qualche carattere o apparenza: odian la tesi o la dissimulano quasi a tradimento dell'ingenuo lettore. Riuscir « simpatici », « farsi leggere »: in quasi tutti questa ambizione è maggiore della speranza di gloria e dell'inten-

zione d'arte severa. Perciò chiacchierano troppo; interpongono troppo sè stessi all'azione e sono, i più, superficiali nel trattar le figure e scarsi nell'atteggiarle ai moti degli animi. Si difendono con l'orrore della psicologia microscopica: si rifanno descrivendo abbastanza bene i luoghi, che sono più facili da osservare. Qualcuno cerca modellarsi alla semplicità manzoniana e s'impaccia: i più tiran via uguali, prolissi, faciloni e poco scrupolosi nell'uso del vocabolario. Alcuni decadono dall'ammirazione del Feuillet a quella dell'Ohnet. Ma qualcuno per sua natura lascia nelle narrazioni una sincerità d'impressioni che consola, e qualche altro ha la piacevole bonomia d'un uomo che s' indugia in certe sue rimembranze tra sentimentali e melodrammatiche. Qualcuno conserva dalla terra nativa l'atticismo del linguaggio e un senso d'aria serena: qualche altro sembra possedere d'istinto più che d'arte la facoltà d'osservare tranquillamente e rappresentare con naturalezza il prossimo suo. A norma di queste note caratteristiche si potrebbero graduare e distribuire tutti quanti; dai vecchi e morti ai viventi e vegeti; dai più deboli ai meglio consistenti.

Già si disse del buon Bersezio, il quale in una trentina di racconti (fra cui *Cavalieri, armi ed amori*, r. storico, '74) lasciò anche nei migliori di dopo il '70 (*Mentore e Calipso*, '73; *Il beniamino della fortuna* '71; *Corrutela*, '77; *Il debito paterno*, '81; *Aristocrazia*, '81) quell'impressione provata da lui stesso di « creazioni le quali, nei freddi periodi della *sua* prosa, riescivan tanto lontano della splendidezza del sogno in cui *gli* apparivano ». A. Caccianiga per i suoi ammiratori ebbe del Dickens, nè mancò di vita narrando della vita campestre e di villaggio (*Il bacio della contessa Savina*, '76; *Villa Ortensia*, '77, bella invenzione drammatica; *Il roccolo di S. Alipio*, '81; *Sotto i ligustri*, '81; *La famiglia Bonifazio*, '86, ecc.) e buon psicologo nelle *Lettere di un marito alla moglie morta*, '97. Il romanzo campestre avevan già tentato S. Chiaia (*La figlia del colono*, 2.ª ed. '73) e A. Ayò (*Le rondini sotto il tetto*, nella *Nuova Antol.* del '70). Al romanzo passionale sembrava dedicarsi G. Fanti (*Abnegazione*, '74, *Infelice*, '75). F. De Renzis fece in *Ananke*, '78, e in *Voluttà*, '85, romanzi dilettevoli per sorprese e nuove arditezze; e un dilettevole racconto fece P. Fambri in *Pazzi mezzi e serio fine*, '72. Dilettarono il pubblico discreto: C. Donati con *Povera vita*, '74; *Flora Marzia*, '76; *La signora Manfredi*, '84; O. Grandi con

A. Caccianiga; De Renzis, ecc.

O. Grandi (n. '51); E. Castelnuovo (n. '39); G. V. Venosta (n. '32); M. Pratesi (n. '42).

Il cugino Riccardo, '77: *Il delitto di un galantuomo*, '82; *Tullio Diana*, '90; *L'angelo del focolare*, '76; *Il destino*, '94. Buona fortuna ebbero E. Castelnuovo con *Contessina*, '81: *Due conversioni*, '85: *Dal primo piano alla soffitta*, '83; *Filippo Bussini Juniore*, '88; *Troppo amata*, '93; *L'on. Leonforte*, '94; *Il Fallo di una donna onesta*, '97, ecc.; e G. Visconti Venosta con *Il Curato d'Orobio* e altri racconti minori. Miglior fortuna avrebbe meritato M. Pratesi con *Jacopo e Marianna*, '73; *Il mondo di Dolcetta: In provincia*, '83; *L'eredità*, '89: *Le perfidie del caso*, ecc.

Dispiace non poter annoverare fra i romanzieri il Panzacchi, così semplice e nobile e degnamente pregiato autore dei *Miei racconti*. Nell'arte del racconto (si leggono ancora quelli della Percoto) Corrado Ricci die' buone prove con *Promessa mortale* e in *Rinascita*; e di Fer. Martini sono belli i *Racconti* ('88). Modernità di vita hanno i romanzi di E. Arbib: *Catene*, '95; *Le tre contesse*, '96; *Vittorie e sconfitte*, '94; *Mogli oneste*, '97, ecc.

Educatrice proseguì l'opera narrativa del Maineri. Meglio delle sue narrazioni ricordate più avanti, son notevoli, di lui, *L'abbazia di S. Lao*, '77; *Ermanno Lysch*, '73; *La Benedizione paterna*, '74, ecc. Tra i facili raccontatori rammentiamo anche Bonfadini (*Povera Marta*, '79); Patuzzi (*Due forze*, '72, ecc.); Cimino (*Due donne*); Caimi (*Su e giù*, '76, ecc.); Della Sala Spada (*L'organista di Pontedelce*, '95); D. Norsa . . .; e agili raccontatori, pur quando l'appendice li accolse in cambio del Montépin e di Ponson du Terrail, Malfatti, Bettoli, Sacchetti, Stefanoni, Marcotti, Tedeschi, Alt, D'aste, Chiesi, e Piccini (Jarro) e Vassallo piacevoli di umorismo alla buona. Del molto fecondo e troppo popolare M. Savini dicono abbastanza alla critica storica alcuni titoli dei suoi romanzi: *Il giglio nero* e *Rose del Bengala*, *Lembo di cielo* e *Tisi di cuore*. Al romanzo d'intenzioni sociali convengono E. Socci (*Un amore nell'ergastolo*, '87); F. Meleri (*Il divorzio*, '76); M. Uda (*Un povero diavolo*, *Il cuore di una beghina*, ecc.); T. Moneta (*Vita contrastata*). Il romanzo scientifico rasentò, scienziato illustre, P. Lioy.

M. Savini 1831-'88.

Dalla vita militare trassero impressioni I. Trebla (Alberti, nel *Volontario di un anno*) e O. Novi (*Soldato*, '82), e materia per i suoi molti romanzi Olivieri Sangiacomo, di cui i migliori sono *Il colonnello*, '98, e *Il 101.° Fanteria*, '99.

E proseguendo nella sua maniera il Ghislanzoni (*Due spie*, ecc. '70; *Racconti umoristici*, '70; *Racconti*, '84, ecc., fino alla *Contessa di Karolystria*, '83), chi gli accompagneremo come umoristi? Il Maccanti, il Baudi, il Petrai? il Gavotti e simili? Piuttosto G. C. Molinari (*Il viaggio di un annoiato*, '75) e il Cagna (*Un bel sogno*, '71; *Racconti*, '73; *Quando amore spira*, '95, ecc.). Originale il Faldella, che per mettere in azione la questione della lingua e la sua cultura linguistica, non che la sua esperienza della politica paesana e romana, s'abbandona a curiose trovate (*Un viaggio a Roma*, '80; *Idillio a tavola*, '81; *La giustizia del mondo*, '84, ecc.; *Madonna di fuoco e Madonna di neve*, '88; *La contessa De Ritz*, ecc., fino alle *Verbanine di Apostolo Zero*, '91). Singolare A. Cantoni, pensatore che appunta lo sguardo nei contrasti della vita: umorista fine, non senza impressione di *humour* esotico e, dice il Massarani, psicologo talora « sciupato un poco da quella smania solita di far del nuovo e dell'argutissimo, che mena a dare nelle sottigliezze ». *Un re umorista* ('91) supera per arte gli altri racconti del Cantoni, cogliendo argutamente i cimenti e le intime lotte di un principe devoto al suo dovere e sacrificato alle pastoie e finzioni costituzionali....

G. Faldella (n. '46): A. Cantoni.

Scrittrici.

Scrittrici di romanzi son da nominare, con la lode del motto *in tenui labor*, la Saredo (*Il segreto di Claudio Adriani*; *Flaminia*; *Chi rompe paga*; ecc.), e Sara già ricordata; F. Morandi (*I due opposti*, '75, ecc.); E Perodi (*Fra due dame*, '89; *Suor Ludovica*, '94; *La tragedia di un cuore*, '92); *Emma*-Ferretti (*La leggenda di Valfreda*, '77; *Una fra tante*, '78; *Le mediocrità*, '81, ecc.) *Memini*-Castellani (*Vita mondana*, '81; *Mia!*, '84; *La marchesa d'Arcello*, '89; *Mario*, '98; ecc.); *Bruno Sperani*-Speratz (*L'avvocato Malpieri*; *Un marito*; *La fabbrica*; ecc.); G. Pierantoni Mancini (*Lidia*, '80; *Donnina*, '92; *Alla vigilia*, '96, ecc.); la *Marchesa Colombi*-Torriani (*In risaia*, '78; *Il tramonto di un ideale*, '83; *Un matrimonio in provincia*, '85, ecc.), *Cordelia*-Treves (*Catene*, '82; *Forza irresistibile*, '89; *Per la gloria*, '86; *Per vendetta*, '93; *Il mio delitto*, '90, ecc.); M. Foianesi Rapisardi, I. Baccini, V. Olper Monis, E. Gianelli, A. Vertua Gentile, S. Bisi Albini, F. Vanzi Mussini, M. Savi Lopez, la *Contessa Lara*-Mancini, G. Ferruggia e *Tommasina Guidi*-Tabellini. Fors'ebbe, quest'ultima, qualche efficacia educatrice nel « femminino » giovine e fu grata al suo sesso, che nei suoi racconti cercava « redimere ».

(*Ho una casa mia*, '81; *Dora Floriani*, '84; *Onestà di donna*, '90; ecc.). A tante e a tanti, uno scrittore e una scrittrice sormontano per ragion d'arte e di fama.

E. De Amicis n. 1846.

Il primo porta un nome illustre in tutto il mondo e popolare da noi: Edmondo De Amicis. Quanti dei romanzieri che abbiam su nominati, non assentirono più o meno all'arte di lui come a un maestro, sebbene il narratore della *Vita militare* e il fortunato descrittore di viaggi non fosse mai, a rigor di termine, vero romanziere? Pochi nel decennio avanti l'80 non ne ritennero modi, colori o languori. Ed eran pochi i critici che nella fortuna del De Amicis accusavano le descrizioni « a inventario come quelle del p. Bresciani », o le « descrizioni fotografiche », o la eccessiva arrendevolezza della osservazione alle prime impressioni esterne, o la ristretta « facoltà inventiva », e coloro stessi che l'accusavano così (Gnoli, D'Ovidio, Villari) l'ammiravano più o meno e davano in qualche modo ragione al Panzacchi che diceva:

Della tradizione manzoniana il De Amicis conserva fedelmente e liberamente sviluppa i caratteri essenziali: voglio dire lo studio accurato e sincero della realtà, anche umile e minuta; il gusto elegante della scelta e dell'aggruppamento; la semplicità trasparente nei modi di esprimerla, l'umorismo, la pietà, la fede, e se non sempre la fede, l'aspirazione perseverante e confidente verso un'armonia superiore che mitighi i mali e compensi e componga in qualche guisa i dissidi della vita.

Caratteristiche del De Amicis.

Notarne « lo studio accurato e sincero della realtà anche umile e minuta » era giusto, non meno che notarne la cedevolezza alle impressioni esterne, le descrizioni a inventario e l'abuso del colore. Ma appunto perciò il De Amicis dimostrava l'intima e feconda virtù dell'arte e della disciplina da cui derivava. Procedendo dal Manzoni potevano derivare spontaneamente, liberamente, italianamente forme e modi uguali a quelli che l'evoluzione produceva in Francia. Mentre si negava valore di romanzo, non che alla *Maestrina degli operai*, al *Romanzo d'un maestro* (1890) — il quale era definito piuttosto « una serie ricchissima di quadri, di tipi, di osservazioni, di fatti » —, si affermava un intento sociale così nel *Romanzo d'un maestro* come nell'*Oceano* (1889): e al fine sociale, dopo l'arte per l'arte, non tornava forse il romanzo francese? Mentre nel *Romanzo d'un maestro* si scopriva lo stesso difetto del Manzoni, e il difetto che si noterebbe di poi nel Fogazzaro manzoniano, la incertezza o idealizzazione dei personaggi principali, nel *Romanzo d'un maestro*, come nell'*Oceano*, si ammira-

vano i personaggi secondari perchè « originali », « mattoidi », gente « d'eccezione »: la gente appunto prediletta dall'arte naturalista! Alla quale il De Amicis s'accostò non di rado anche per certe particolarità descrittive e per certe crudezze di linguaggio. E il libro degli *Amici* non sembrò raccogliere quasi altrettanti saggi del nuovo psicologismo narrativo? E mentre s'invidiava nel De Amicis l'arrendevolezza del sentimento nella stessa facoltà dell'osservare cose e luoghi, se ne lodava l'uso dell'*impressione* e si biasimava in lui l'abuso delle qualità del Loti, l'impressionista francese, la cui opera e la cui fama cominciarono una diecina d'anni dopo. — Ma anche una scrittrice dimostrò che certi fenomeni non sono particolari in questa o in quella letteratura e che certe trasformazioni e certi progressi sono necessari, naturali, inevitabili.

Neera n. 1846.

Neera (Anna Zuccaro Radius) ebbe lode di quasi assoluta indipendenza da formule letterarie.

Scrittori a lei cari sarebbero lo Sterne e il Feuillet, dai quali ritenne tinte idealiste e umorismo effettivo nei primi romanzi — dove, del resto, sono più deboli la concezione e l'energia drammatica, più fiacco e inculto lo stile, meno sobrie le descrizioni, più scarsa l'osservazione intima dei personaggi maschili (*Castigo*, '81; *La Regaldina*, '84; *Il marito dell'amica*, '85). Negli ultimi essa potè anche risentire dello Stendhal e del Bourget (*Fotografie matrimoniali*, '98) e del D'Annunzio (*L'Amuleto*, '97), e forse per questo più la lodò la critica straniera. Ma *Teresa* ('86); *Lidia* ('88), e anche *La vecchia casa* (1900) attestan meglio che sincera, gentile e accorta interprete dell'anima femminile sia Neera. Anzi il dire, come fu detto, che ella « non ha veduto in tutta l'umanità che l'umanità femminile », comprende un gran merito: significa che per arte di una donna nella nostra letteratura romanzesca penetrò, forse meglio che per altri, la difficile psicologia della donna. Senza sforzo, senza lambicco, senza astruserie o sudicerie di meccanica naturalista ella conobbe e ritrasse creature solitarie; ragazze invecchiate prive d'amore; donne vittime della società e civiltà contemporanea; mogli ribelli e angeli di devozione. Perchè quest'arte Neera imparò, più che da altri, da sè stessa, e in sè stessa avvertì che la miglior arte sua doveva inspirarsi al « femminile eterno »; ascoltò e vide in sè le sorelle; e l'ammaestrò, come non sa fare nessun altro maestro, il dolore.

II. — Naturalisti e psicologi: Verga; Capuana; Serao; Oriani, De Roberto, ecc.

Il naturalismo — anzi, nel nome che ormai lo proseguiva e inaspriva — il verismo in Italia ebbe verso il 1878 la sua fortezza in Milano, la città più moderna d'Italia. Ivi la vita intellettuale doveva meglio riflettere quel fenomeno che, dalla seconda metà del sec. XIX, e da prima in Inghilterra e in Francia, accompagnava il movimento psicologico, sociologico e scientificamente naturalistico, ed era reazione alle raffinatezze e squisitezze sentimentali e morali dell'arte precedente.

Per duce, i giovani veristi italiani a Milano riconoscevano Cesare Tronconi, polemista baldanzoso e novellatore uggioso (*Madri per ridere*; *Passione maledetta*). Da Bologna mandava armi ai ribelli Lorenzo Stecchetti. Già le donne aiutavano come potevano: A. Pellegrini (*Una sirena*, '76); Emma (*Una fra tante*, '78). E fin dal 1873 il Verga aveva detto:

G. Verga n. 1840.

Non predicate la moralità voi, che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create; voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa; voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivali inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e vi getta in faccia.

Gli eroi e le eroine del Verga della prima maniera (*Una peccatrice*, '66; *La storia di una capinera*, '73; *Eva*, '73; *Tigre reale*, '73; *Eros*, '75 e, benchè pubblicato solo nell'83, *Il marito d'Elena*) morivano tra gli ultimi spasimi del romanticismo; affettati, fantasticamente appassionati, artificiati agli esempi di Dumas figlio e del Feuillet e abbattuti dalle condizioni sociali, ma con fremiti di voluttà, ma con gemiti e affanni di sensualità giovanile.

Quando, nel 1879, Luigi Capuana pubblicava *Giacinta*, e la gran guerra prorompeva per tutta Italia. Si ventava l'*odor della femmina* contro i profumi aristocratici; si gettavano le immondizie contro le confetture romantiche. Ah sì? La teoria del « romanzo sperimentale » per i conservatori e per la critica solenne non aveva « nè capo nè coda »?

Ribatteva il Capuana:

Bastare che « il romanziere sia uno scienziato pur dimezzato » e che « la forma dell'arte impersonale risponda all'età

della riflessione, del positivismo. della collezione scientifica »: non si abbandonava perciò l'esercizio della fantasia. Tutt'altro! La ricetta del romanzo naturalista si trovava presto:

Ricetta naturalista.

Eredità	10
Ambiente	15
Circostanze individuali	40
Forza maggiore	30
Elementi diversi	5
Totale	100

Però. adagio. venerabili critici: la somma delle parti integrali d'un romanzo era nulla se « l'immaginazione non interveniva e non vi soffiava su il suo *spiraculum vitae* ».

Ed ecco nel 1881 i *Malavoglia*. Indizi del prossimo e pieno mutamento per efficacia del verismo il Verga aveva dato nel bozzetto siciliano *Nedda*. del '74, ristampato con *Primavera* ed altri racconti nel '77. Ora la rivoluzione era compiuta. In mezzo volume di questo romanzo – chiedeva il Capuana — non c'era forse « cento volte più sfoggio d'immaginativa..... che non in tutti i *Conti di Montecristo* »? E nei *Malavoglia* poteva vedersi non l'« astrattezza » del contadino italiano. non la realtà del contadino sicilano o del siciliano d'una provincia o d'un paese. ma la realtà del contadino quale viveva « in un pezzettino di terra largo quanto la palma d'una mano ».

Giovanni Verga fu gridato « lo Zola Italiano ». Col suo primo romanzo egli imprendeva la serie dei *Vinti*: studi « spassionati e sinceri » di « meccanismo » umano e sociale.

I Vinti.

Il *movente* dell'attività umana che produce la fiumana del progresso — diceva il Verga — è preso qui (*nei Malavoglia*) alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. . . . Man mano che cotesta ricerca del meglio, di cui l'uomo è travagliato, cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, *Mastro don Gesualdo,* incorniciato (!) nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci ed il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa di Leyra,* e ambizione nell'*Onorevole Scipioni,* per arrivare all'*Uomo di lusso,* il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne: se le sente nel sangue e n'è consumato.

Ma che forma conveniva all'opera? Per questo saggio della prefazione (in cui fu corretta la punteggiatura) si potrebbe pensare che il Verga non si preoccupasse affatto d'una forma esterna e ne ostentasse, così, l'incuranza.

Invece:

> A misura che la sfera nell'azione umana si allarga e il congegno delle passioni va complicandosi. . . . il linguaggio tende ad arricchirsi di tutte le mezze tinte, dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici delle parole, onde dar rilievo all'idea, d'un uguale formalismo per conformità di gente e d'idee.

Dunque nella *Duchessa di Leyra*, nell'*Onorevole Scipioni*, nell'*Uomo di lusso* elevandosi personaggi ed azione, del pari avrebbe dovuto elevarsi anche lo stile.

Dei *Vinti* non furono pubblicati in vent'anni che le prime due parti. La serie era interrotta per sempre? O per quale ostacolo l'interruzione si prolungava vent'anni? Preferì il Verga abbandonare l'antico disegno di voluminosi romanzi, persuaso dalle sue stesse *Novelle rusticane* ('85) che la forma novellistica convenisse meglio alla sua arte? L'esagerazione del metodo l'inceppò per opera così lunga in difficoltà insuperabili?

Si pensi:

Difficoltà insuperabili?

« Lo stile — per lui — non esiste fuori dell'idea:... deve adattarsi all'idea, deve vestirla e rivestirla *naturalmente* ». Ma l'*idea* era nei *Malavoglia* la vita dei contadini di Trezza, e nei *Malavoglia* egli fuse perciò il dialetto di Trezza nella lingua comune italiana. Salire di un grado, cioè accrescere d'un grado la difficoltà di questa fusione, gli fu ancora possibile in *Mastro don Gesualdo*. Dopo, a lui così povero di vocabolario italiano, fu forse impossibile attingere gli elementi linguistici per la fusione necessaria al discorso parlato della *Duchessa di Leyra*, dell'*Onorevole Scipioni*, dell'*Uomo di lusso?* Vinse forse questo poderoso interprete della realtà una difficoltà di stile e di lingua, per cui avrebbero sorriso tanti condiscepoli zoliani e discepoli verghiani? La *Duchessa di Leyra*, se verrà, significhi ancora una vittoria dell'arte italiana! Contentiamoci intanto che un carico di lupini abbia dato all'Italia, venti anni sono, un capolavoro del romanzo naturalista, come un po' di zucca barrucca le diede, più che un secolo addietro, la stupenda realtà delle *Baruffe chiozzote*!

I Malavoglia.

La storia della laboriosa e onesta famiglia dei Malavoglia, che privata, dalla leva militare, delle due braccia di 'Ntoni, tenta un affare di lupini e ne perde in mare il carico con uno dei figlioli, e s'indebita cadendo a poco a poco in tutta rovina, questa storia fu rappresentata dal Verga così drammaticamente e nettamente come egli aveva voluto: con i colori propri, con precisione obiettiva ed evidenza scultoria. Il vecchio 'Ntoni,

capo della casa — il quale per dolore supremo morirà all'ospedale —; Mena, la giovane martire per il bene dei suoi; 'Ntoni, il nipote pervertito e, di ritorno a casa, contrabbandiere e omicida; la Lea, che finirà nella mala vita, e Alfio, il buon birocciaio; il *Crocifisso* usuraio; Piedipapera sensale briccone; Santuzza, l'ostessa sgualdrina; l'avida Vespa; la Zuppidda maligna; lo speziale rivoluzionario; il vicario e il segretario; tutti i personaggi comici e tragici della vita paesana di Trezza ebbero vita integra dal profondo studio della verità, e perchè erano imagini più forti della intenzione metodica o del programma stesso che li ricercava. Parlano e piangono; giocano e bestemmiano, sì che par d'udirli e vederli; si vive con loro; si vedono per la via, in casa e in mare; s'imparano i loro usi, le loro superstizioni, i loro proverbi, i loro modi di dire, gl'intercalari; e tutto vi si imprime in mente quasi per l'impressione di una vita strana in un paesaggio ignoto e singolare. Senza dubbio all'arte dello scrittore conferì attrazione la novità dell'ambiente che egli ritraeva e che altri novellieri meridionali ritrassero di poi, anche se con meno arte, con fortuna uguale. Per noi del resto d'Italia quella era « terra vergine »; erano poetici quei costumi primitivi; eran forti e umane quelle passioni selvagge. Ma in ciò era mirabile l'artista, paragonabile solo al Tommaseo nella sobrietà dei mezzi, nell'uso di certi scorci, di certi sottintesi, di rapidi trapassi, per cui la luce illuminava più diffusa e improvvisa le scene; paragonabile solo al Tommaseo nella parsimonia e nella rapidità delle descrizioni, nell'espressione della passione e della forza umana per mezzo di poche parole, di discorsi indiretti, di rilievi verbali, di spezzature, di segni. Che scene stupende quella del villaggio allo spargersi della notizia di Lissa, quella della visita che i vicini fanno ai Malavoglia per la morte di Bastianazzo, quella delle eccitazione pubblica per il dazio sulla pece!

Arte.

Pari per scene consimili, ma inferiore — osserva giusto un critico — « nella potente unità d'impressione », seguì al romanzo dei contadini e dei marinai, il romanzo del muratore arricchito, appaltatore e padrone di fattoria (*Mastro don Gesualdo*, 1888). È vero quest'omo accanito negli affari e nella diffidenza e tuttavia con un fondo remoto di bontà; son veri e vivi tutti quelli che l'attorniano: Diodata l'amante d'un tempo e serva fedele; donna Bianca; l'appassionata e impenetrabile donna Isabella; Speranza, il canonico, il sagrestano Nani, l'orbo; e tutti gli altri.

Mastro don Gesualdo.

Come veramente si svolge e precipita la vita di Mastro don Gesualdo, che sposò, arricchendo, la giovinetta di famiglia aristocratica decaduta! Dal paese in rivoluzione, ove i contadini si rivoltano contro di lui, malato e deriso, va e muore a Palermo, nel palazzo dove genero e figlia dissipano le ricchezze da lui accumulate con tanta pertinacia e rigidezza....

Figurazioni individuali di tal forza consentono di astrarre dall'individuo al tipo: consentono al Verga il nome d'artista ideale.

Eppure questi bei romanzi, molto ammirati in Italia e fuori — tradotti in francese, inglese, tedesco e in altre lingue —, non ebbero in Italia nè la popolarità nè l'esito commerciale di tanti altri tanto men belli, e nemmeno la fortuna delle novelle del Verga stesso. Perchè?

Fra i critici, chi dice che il Verga accumulò troppi particolari; chi ne accusò la deficienza « d'aria e di prospettiva »: chi ne biasimò la soverchia indifferenza.

Indifferenza? Via! Come la impersonalità od obiettività assoluta dell'artista è impossibile, il pessimismo o il sentimento del dolore e della tristezza della vita, e una malinconia quasi nostalgica inspirarono il Verga a dispetto del metodo; si sente, ed è una forza, ed è la poesia. Forse recò danno alla celebrità del Verga un diritto a degna lode, ch'egli, naturalista, andasse quasi esente da psicopatia sensuale. Ma la ragione per cui non ebbero gran fortuna i *Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo* è diversa da queste. Quel che accadde al Verga era già accaduto al Tommaseo per cause consimili, se non identiche. I lettori meno colti e usi alla lettura affrettata e superficiale, s'affaticano alle strette del racconto, alla prolungata stringatezza dell'espressione: s'affaticano i lettori più colti e d'abitudine riflessiva, perchè quei discorsi incisivi, rapidi e aspri, in cui pare addensata una raccolta di proverbi: quell'aridità del discorso anche nelle parti narrative, in cui l'eccesso dell'impersonalità obbligò l'artista a procedere a frasi parlate; quelle sculture così rudi e quelle scarse descrizioni, che non riposan lo spirito turbato come da una luce troppo ardente, e quella disarmonia di lingua e di stile, urtano il « genio dell'italianità ». L'armonia è, più che tradizionale, naturale in noi.

Aridità ed asprezza.

Anche al Verga nocque l'eccesso: un difetto grande. E fu per lui l'eccesso intraveduto dal Sainte-Beuve, quando disse che l'arte ridotta a non essere che la sola e semplice verità

gli sembrava escir fuori dai limiti della verità stessa. — Ma sapete chi in Italia cercò di mitigare i rigori del metodo naturalista e gli eccessi della nuova rappresentazione realistica? Proprio lo scrittore che aveva dato in Italia il primo esempio di romanzo naturalista, e aveva insegnato con più fervore quanto campo di osservazione artistica svelasse il rapporto di casualità tra l'ambiente e l'animo umano. *Giacinta* (1879) era stata una prova a cui nè lo scandalo del verismo nè la taccia di imitazione zoliana avevan potuto toglier lode di concezione semplice e potente. Era parsa una novità che, vituperata da bambina, Giacinta sposasse un ebete per darsi a un amante di suo genio; e le sozzure eccitavano; e indulgeva, poeticamente, nelle descrizioni, l'animazione antropomorfa della natura. Ma fin d'allora Luigi Capuana, apprendendo non meno dallo Zola che dal Flaubert, aveva scorto di che importanza fosse nell'arte del Flaubert la « forma »: la forma nel significato complessivo di linguaggio, di stile, di veste intera. Il Capuana si convinse delle necessità formali, e cercò sempre di sopperirvi con tanta intenzione artistica che, dopo le prime e antiche battaglie, si sdegnò all'appellativo di scrittore naturalista; protestò contro le « etichette » e le distribuzioni della critica; si compiacque a esclamare vent'anni dopo *Giacinta*:

L. Capuana n. 1839.

> O verismo, o naturalismo, che sei stato. . . . la mia chimera. . . . quando non sospettavo di dover scrivere un giorno due volumi di fiabe!

Al primiero discepolo zoliano, che procedeva freddo e arido alla « vivisezione » de' personaggi ed esponeva il processo scientifico e il fenomeno con il gergo della scuola, prevalse tosto lo scrittore che non escludeva, quasi nocumento alla verità, l'italianità dello stile e del linguaggio; che arrivò a limitare l'impronta verbale paesana al solo e timido *coscenza*. Infatti il Verga, per quanto facesse, poteva sottrarre la rappresentazione obiettiva al mezzo convenzionale d'un parlare italiano? No. Per essere vero, più vero, il Verga avrebbe dovuto usare a dirittura e sempre il dialetto! Ma allora, se il mezzo « convenzionale » della lingua italiana era necessario, era forse meglio, per la stessa verità da rappresentare non maltrattarlo cotesto mezzo, con gli stessi argomenti, sebbene con migliori effetti, dello Zanolini e dell'Arrighi; era meglio non violentarlo oltre misura. Così per lo stile: se era inutile o dannoso l'abuso del gergo o del dialetto, era inutile o dannosa la barbarie pe-

riodale e discorsiva, fosse volontaria o involontaria. E il Capuana prosatore acquistò sempre maggior proprietà, misura, evidenza, e per la stessa moderazione critica, egli, romanziere, cercò e trovò forma ben adatta alle novelle e alle fiabe.

Ritorno all'arte del dire.

Non pertanto al Capuana doveva rimanere l' « etichetta », del naturalista. Nel fatto, egli tenne fede alla narrazione obiettiva o impersonale: predilesse argomenti di vita paesana, figurazioni umane eccezionali o insolite, fenomeni non solo psicologici ma fisiologici. Convien dire piuttosto che seppe evolvere con più chiaroveggenza di altri confratelli, perchè avvezzo dalla critica a ricercar lo spirito animatore delle opere immortali.

Ventitre anni dopo *Giacinta* uscì *Il Marchese di Roccaverdina* (1901), in cui eran « contemperati i due metodi del naturalismo fisiologico e psicologico ».

L'analisi psicologica, veramente, era già penetrata nel secondo romanzo del Capuana: *Profumo* (1890). L'incertezza penosa del segreto dissidio tra i due sposi Patrizio ed Eugenia (buoni entrambi, ma di natura e d'animo troppo diversi) vi premeva in *Profumo* assai più che l'odore di zagara mandato dalle pelle dell'isterica donna, e usato per attraenza del titolo. Ma per la combinazione dei due metodi si voleva un argomento più nuovo, una concezione più ardita: rappresentare nella vita esterna ed intima d'uno strano assassino le conseguenze del delitto.

Il Marchese di Roccaverdina.

Il Marchese di Roccaverdina ha ucciso colui al quale ha imposta in moglie la sua amante, e l'ha ucciso perchè s'è accorto che quell'uomo veniva meno al giuramento di non restar coniuge che in apparenza. Dell'assassinio è stato accusato un innocente. Il processo e la condanna dell'accusato; la morte di questo e del prete a cui il marchese ha confessato il suo delitto: il matrimonio del Marchese salvo (per sempre?) dal castigo dell'umana giustizia: questi i fatti che reggono l'azione, e queste le conseguenze esterne di un capriccio barbaro e d'una vendetta passionale. Quale è intimamente quest'uomo violento e rude, che dovrebbe essere aspro, superstizioso, cupo come un antico signore crudele? Che gli accade nella coscienza? Perchè impazzisce e muore? Il marchese impazzisce per una oscura « terribile fatalità che si rinnovella in lui quando sembra esaurita »: « per l'ossessione del ricordo »: per « un chiodo » che ha conficcato « proprio nel centro della fronte ». Che è ciò? Tr

le parole del demente insiste il terrore antico, d'essere scoperto e giudicato dagli uomini; e con l'altro antico terrore della giustizia di Dio, insiste, attuale, il terrore nuovo delle apparizioni spiritiche a cui un amico l'ha persuaso. L'apparizione dell'ucciso è, alla fine, la forma che assume in lui il rimorso; ma da prima la passione antica, la vendetta, vince quasi del tutto il rimorso d'aver lasciato condannare un innocente; giacchè pur l'innocenza secondo quella coscienza fosca doveva perir vittima del tradimento che spinse all'omicidio. La gradazione dei motivi psichici passionali è logica, giusta, vera in relazione alla coscienza che il Capuana imaginò impersonare.

Ed è bello il modo con cui valendosi dei personaggi secondari e dei loro discorsi, e di piccoli fatti o comici o drammatici, e di descrizioni esterne, l'artista accresce, a poco a poco, l'oscuro turbamento di quell'animo e configge a poco a poco in quella testa il chiodo della frenesia. Non di meno il marchese di Roccaverdina non sopravvive a lungo alla nostra prima impressione. E non perchè, come fu detto, egli non soffre abbastanza di rimorso, o perchè sembra illogica l'imposizione di quel matrimonio tra la ganza che ama e il servo che vien meno al giuramento; non perchè i lunghi terrori non bastino a renderne verosimile la fine, ma perchè cotesta coscienza oscura in sè medesima dovrebbe, come tale, apparir manifesta alla nostra intelligenza, senza lasciarvi dubbi; perchè alla gradazione dei motivi psicologici non corrisponde pienamente il ritratto dell'uomo, il quale si direbbe più civile e men rude di quanto dovrebbe essere; perchè, in poche parole, nell'andamento psicologico l'artista concesse troppo al processo del metodo naturalista fisiologico. L'artista cercò condurre insieme, in equilibrio, metodicamente, la rappresentazione obiettiva — esteriore, attiva — del personaggio e l'analisi della sua passione; ma questa restò sottomessa a quella, e quella — la rappresentazione obiettiva — dovè resistere al prolungamento dall'analisi. Così la vecchia disciplina e la nuova attenzione critica infrenarono la spontaneità dell'artista. Infatti il personaggio più vivo del *Marchese di Roccaverdina* è affatto secondario; è la donna amante; figura non nuova nei naturalisti italiani, ma vera perchè colta dal vero senza alcuna preoccupazione di metodi.

M. Serao n. 1856.

Senza soverchia preoccupazione di metodi, quantunque sensibile all'arte dei nuovi modelli e attenta agli insegnamenti e

alla tecnica dei celebri maestri stranieri, procedè Matilde Serao. Ed è quella delle nostre scrittrici di romanzi in cui si riconosce maggior potenza di rappresentazione e miglior arte ad esprimere le passioni umane e a tradurre in parole il senso delle cose. D'indole meridionale, la Serao ebbe, naturalmente, sentimento copioso fino all'esuberanza e delicatezza alle impressioni che da motivi esterni diventano motivi sentimentali e fantastici: sì che meritò d'essere avvicinata, ella sola, al Daudet, il gran romanziere francese « impressionista » e meridionale. Ma in Francia fu riconosciuta per discepola dello Zola, ed ella stessa si riconobbe discepola del Bourget. A parte i racconti (*La virtù di Checchina*, '84; *Il romanzo della fanciulla*, '85; '86; *All'erta, sentinella*, '89, ecc.; *Piccolo romanzo*, '92; *L'indifferente*, '94-'96; *Donna Paola*, '97; *Lettere d'amore*, ecc., '901); i romanzi della Serao sono:

Cuore infermo, '81; *Fantasia*, '83; *La conquista di Roma*, '85; *Vita e avventure di Riccardo Ioanna*, '87; *Il paese di Cuccagna*, '91; *Addio, amore*, '90 e *Il castigo*, '93; *La ballerina*, '98; *L'anima semplice (Suor Giovanna della Croce)* '901; dal romanzo sentimentale ai romanzi in cui la pietà umana e sociale fa assoluta rinuncia dell' « eterna storia d'amore ». Sarebbe, press'a poco, l'evoluzione della Sand, se la Sand non fosse tornata, dopo i romanzi sociali, ai romanzi d'amore! Però il capolavoro dello Serao resta, fino ad oggi, tra i due estremi; è il romanzo « del colore e delle linee »; il romanzo d'andamento e di forma più naturalistico. Perchè capolavoro di lei si dice *Il paese di Cuccagna?* Da tutta l'opera novellistica e romanzesca della Serao appaion caratteristiche di lei una dote, che prevale: il sentimento, e un difetto, che prevale: l'eccesso del sentimento; e una deficienza d'imaginativa, cui non basta a sopperire una dote acquisita, l'osservazione, o, per meglio dire « l'impressione ».

Caratteristiche della Serao.

Nel primo romanzo ch'ella compose — *Cuore infermo* — si sentiva ancora il *pathos* romantico. Beatrice vuole evitare di morire come la madre, che è morta per troppo amore, e la gelosia la vince, nella volontaria freddezza, e muore come la madre. C'era verità, c'era forza; il sentimento; ma c'era quella che un critico definiva « sentimentalità manierata », l'eccesso.

E nei due romanzi pubblicati ultimamente il romanticismo sembrò risorgere in annebbiamenti sentimentali e mistici per

la *Ballerina*, e in annebbiamenti fra sociali e religiosi per la monaca sfrattata e ridotta a servire e a mendicare. In questi romanzi l'abbandono dell'artista alla sua maggior forza — il sentimento — fu consigliato da nuove intenzioni d'arte e da nuova apprensione della vita. Onde i difetti di lunghezze soverchie e insistenze nella *Ballerina*, e dell'artifizio a provocar la pietà nell'*Anima semplice*. Nè il progredimento artistico dalla prima opera a quest'ultime salvò la scrittrice dal difetto dell'eccesso sentimentale nelle opere intermedie: non nel capolavoro, dove si accusano per « convenzionali » o « di maniera » gli amanti nobili — Bianca Maria e il dott. Amati —; non in quei racconti d'un falso mondo aristocratico che accostarono la Serao psicologa al Bourget, il « dilettante dell'amore » e dei « rendez-vous », e particolarmente in *Addio, amore* e in *Castigo,* che sembrano « escogitazioni mentali, casistica erotica, astrattezze ». Infatti accade così: a un eccesso s'accompagna sempre una deficienza, e quello dimostra questa: e anche quando l'eccesso non appare, la deficienza, che appare, ne è l'effetto.

Nei romanzi di passione predomina evidentemente l'analisi.

Analisi e imaginazione.

È Lucia in *Fantasia* è l'amante studiata con analisi che fa rammentare il Flaubert, e Andrea innamorato di lei, amica di sua moglie, è ben studiato — si dice — tanto fisiologicamente quanto psicologicamente. Ma se tutti concordarono ad ammirare in *Fantasia* la buona moglie che, tradita, si uccide (ecco il merito del sentimento contenuto in giusta misura), il Nencioni giudicava inverosimili l'amica e l'adultero; ecco la deficienza, che lo studio non colmò.

Matilde Serao è sovratutto poeta. Ha il sentimento profondo della realtà e un singolare spirito di osservazione, ma in lei l'imaginazione prevale e predomina. . . . E l'imaginazione che fa la forza, è anche il debole della Serao.

Il Nencioni, così dicendo, confondeva. Se per imaginazione s'intende forza inventiva, penetrativa e creativa, nell'imaginazione della Serao è piuttosto debolezza.

Ne diede curiosa prova il bel caso critico che seguì il terzo romanzo di lei, *Conquista di Roma*. L'artista vi rappresentava un uomo forte — il deputato Sangiorgio —, snervato e abbattuto da una donna, la moglie del ministro, la quale *non sa amare*.

Due critici insigni lodarono e biasimarono entrambi i personaggi e l'azione del romanzo, e, a vicenda, l'uno biasimava dove lodava l'altro. Fin qui nulla di strano: la critica campa di giudizi contraditori. Se non che la Serao intervenne essa

stessa per disdire ad ambedue i suoi critici: che nessuno dei due l'aveva compresa. Comprendon tutti che in questo caso la colpa non era già della critica, sì dell'artista: e che le lodi e i biasimi esprimevano appunto le diverse impressioni lasciate nei due critici insigni dall'energia sentimentale, ossia dall'elemento artistico, direttivo e animatore dell'opera, e dal difetto d'imaginativa.

Un giudice della Serao, più severo che il Nencioni, affermò:

Non solo le riesce difficile inventare una tela ampia e nuova su cui disegnare i suoi personaggi, ma sorprendere que' sottili rapporti delle cose, che gli artisti superiori sanno meravigliosamente intuire.

E un altro:

Allorquando esce dalle cose viste e sentite, allorchè vuole *costruire*, le sue corde suonano falso.

La costruzione, l'organismo è difettoso anche nel *Paese di Cuccagna*. E anche qui troviamo una prova dell'eccesso e della deficienza naturalmente concomitanti nell'indole e nell'opera della scrittrice. Come si sa, lo Zola ebbe di consuetudine, alla fine de' suoi romanzi, il giro o la passeggiata di uno dei personaggi, il quale « constata l'ultimo grado a cui son giunti gli effetti delle forze distruggitrici ». Forza distruggitrice nel *Paese di Cuccagna* è il lotto; ne danno esempio le disgrazie e la rovina di tutti i personaggi, dal più umile al più alto.

Il romanzo del lotto essendo zoliano nella concezione e nel metodo, non è meraviglia che ritenga dallo Zola pur il modo della chiusa o dell' ultima significazione sintetica. Ma poichè alla Serao più preme conseguire uno straordinario effetto di commozione e dubita di non averlo già conseguito, e la sua stessa commozione la sospinge e non trova altra via, ella usando di quel modo non s'avvede di cadere nell'inverosimile.

La *via crucis*.

Quando don Crescenzio, il tenitore del lotto, con lunga *via crucis* va in cerca di quattrini per scampare alla rovina estrema e al disonore, l'agente di cambio, rovinato anche lui, sta per fuggire a Roma: l'avvocato Marzano è stato or ora colto da apoplessia: il professore è appunto adesso nell'amarezza delle dimissioni forzate; il dottore è già partito per l'America ma Don Crescenzio è il primo a leggerne la lettera; il commerciante è appunto ridotto alle ultime lire: la nobile Bianca Maria è morente, e altri è in altri guai estremi. *Tutti, tutti castigati, grandi e piccoli, nobili e plebei, innocenti e colpevoli:* pensa Don Crescenzio; tutti puniti dalla passione del lotto; ciò che è

giusto ed è vero: solo non è verosimile che una stessa e sola causa risolva proprio contemporaneamente nella stessa ora, quasi nello stesso punto, tante sventure e diverse!

Ugualmente nell'*Anima semplice*. Suor Giovanna rincasando abbattuta dall'ultimo colpo della sua sventura, trova nella stessa sua casa molte disgrazie tutte quante all'ultimo stadio doloroso o tragico; tutte alla risoluzione estrema: il laureando, figliolo di una povera donna, è stato riprovato agli esami; Concetta la mantenuta è stata abbandonata dall'amante; la puerpera è impazzita; il giudice si è ucciso; ... Nello stesso giorno, nella stessa casa!

Non uno si è scampato, non uno, in questo palazzo! — balbetta la suora, a cui è stata ridotta la pensione. Ed è inverosimile, non che tutti gli abitanti di uno stesso palazzo siano in disgrazia, ma che tutte le disgrazie siano alla maggior crise contemporaneamente. E l'inverosimiglianza sfugge all'avvedimento dell'artista poichè ella così spera conseguir dagli altri la commozione che l'invade, nè può raccoglierla e temperarla ad invenzione più semplice e vera.

Osservazione.

Per sua fortuna e nostra l'arte della Serao ricevè da un'altra forza contemperanza tra l'eccesso e il difetto; la forza che, nelle opere o parti più belle, contenne il sentimento da cui era eccitata e aiutò l'imaginativa. Per essa — al dire del Lodi, il critico severo — « la Serao tra i viventi non resta inferiore a nessuno dei più fortunati, toltone lo Zola ». E la forza che fe' del *Paese di Cuccagna* il suo capolavoro e che a molti fe' preferire alcune delle sue novelle al capolavoro, fu in lei l'osservazione, furono le impressioni. La pratica del giornalismo e l'esperienza della piccola borghesia e della plebe napolitana la resero « cronista della *sua* memoria ».

« Narra ciò che ha veduto; raccoglie tutti i particolari che ha notati, rifà tutto il processo di atti che va giorno per giorno accumulando ... »: vale a dire, che con l'osservazione ella ampliò la capacità delle impressioni; per cui divenne attiva, artisticamente, la facoltà commotiva. Riuscì in tal modo a dipingere con gran maestria la vita di provincia, e come nessun altro mai a rappresentare la vita di Napoli, così varia di eccitazioni, di commozione e di espressioni sentimentali. Per la Sicilia, la energia del Verga e la riflessione del Capuana; per il Veneto, l'arguzia del Fogazzaro; per Napoli era necessario l'osservazione e il cuore di una donna d'ingegno.

Il *Paese di Cuccagna*

I personaggi minori del *Paese di Cuccagna* son vivi, son quelli còlti dall'artista per le vie e per i tuguri, nelle novelle e nel *Ventre di Napoli*; son vere e piene di vita le scene dell'estrazione del lotto, della festa del battesimo, del corso carnevalesco, del « dichiaramento », del miracolo di San Gennaro.

Il y a dans ces tableux une abondance parfois excessive, un relief, un éclat, une largeur de touche, une vigueur de pinceau, une puissance d'évocation qui met les choses sous les yeux.

Il critico che lodò così Matilde Serao quale discepola illustre dello Zola non ha fama di zoliano: il Doumic.

Nè solo impressioni di Napoli dieron materia di mirabili pitture alla Serao. La seduta reale alla Camera, la processione patriottica, il veglione al Costanzi, il ballo al Quirinale nella *Conquista di Roma* son resi nella stessa efficacia di visione e di verità con cui, per un ultimo esempio, è descritta la visita della polizia alla locanda dei poveri nell'*Anima semplice*.

Lo stile.

Di necessità, la forma, oltre che adattarsi alla materia, deve ubbidire alle facoltà intellettuali e spirituali che animano la materia. Lo stile della Serao fu detto « povero e sovrabbondante, cioè enfatico ». Considerato, assolutamente, in sè stesso, lo stile della Serao

non ha varietà d'espressione, ma uniformità di procedimenti; e volendo essere colorito, impressionante, affastella parole, sopratutto aggettivi . . . (s'aggiungano avverbi e ripetizioni vocative); spezza e contorce il periodo; si compiace di atteggiamenti che, per mancanza di senso vero dell'efficacia elegante, appaiono qualche volta smorfie.

Ma quando l'osservazione è in lei più diretta e più sicura, quando l'artista è più sincera, e non s'infalsa ne' suoi eccessi, questo stile acquista tanto vigore naturale, tanta opportunità di voce e di cadenze, tanta efficacia umana da conseguire non di rado la perfetta convenienza della forma alla materia. Nei dialoghi della vita umile di Napoli la Serao supera spesso la difficoltà, che al Tommaseo sarebbe parsa quasi insuperabile, del rendere il « color locale » in parlata italiana.

Altri naturalisti

Quanto agli altri naturalisti, troppi di essi non compresero come non sempre il vero in arte è verosimile; come il vero resti inverosimile e la verità più materiale e più cruda divenga falsità quando manchi nell' opera narrativa e rappresentativa la composizione intima, organica, omogenea, e la spontanea

derivazione della verità dalla natura e dalla vita profondamente osservate e conosciute.

I migliori evolvono quasi senza volere. Carlo del Balzo passa dalla pittura di vita provinciale (*Eredità illegittime*, 1889), a uno scopo tra politico e sociale con le serie dei *Deviati* (1892); Ugo Valcarenghi svaria dall'imitazione zoliana al romanzo analitico (*Le confessioni d'Andrea; Gli apostoli; Fumo e cenere; Dedizione,* ecc., fin ad *Alta Marea* ('902), in cui il primo naturalismo o verismo dell'autore trova mitigazione nel sentimento, e temperamento lo stile prima troppo incurato; G. De' Rossi, che ebbe fortuna da un titolo: *Maschio e femmina,* '84, un titolo promettente in verismo più di quel che manteneva, e che in *Paradiso in terra*, '87; *Mal d'amore,* '93; *L'addolorata,* '97; *Le due colpe, Sant'Elena*, '99, attestò facilità ad osservare e a inventare; e buon osservatore il Bermani in *Frate Gaudenzio*, '88 ed *Ersilia Campi*, '95. Destri narratori anche F. Verdinois (*Racconti di picche*); E. A. Berta; Piccardi; I. Trebla (*Perdizione*) G. Mezzanotte (*Checchina Vetromile*, '84; *La tragedia di Senarica*, '87); G. C. Chelli (*L'eredità Ferramonti*, '84; *La colpa di Bianca*, '83); G. Gabardi (*Un dramma aristocratico*, '83); A. Boccardi (*Ebbrezza mortale*, '80, *Cecilia Ferriani*, '89; *Il punto di mira*, '90; *Il peccato di Loreta*, '96, ecc.).

C. Dossi n. '49). D. Ciampoli (n. '55). Misasi, ec.

Originale fu Pisani Dossi (*La colonia felice*, '74; *La desinenza in A*, '84, ecc.). Al racconto paesano e al romanzo regionale dedicarono l'ingegno N. Misasi (*Marito e sacerdote; Racconti calabresi*, '82; *O rapire o morire*, '92; *Carmela*, '99; ecc.); O. Fava (*La discesa di Annibale*, '91; *Vita napoletana,* ecc.); D. Ciampoli (*Diana*, '86, *Roccamarina*, '90; *Il Barone di San Giorgio*, '97; ecc); A. Lauria (*Donna candida,* '91; *Povero don Camillo*, '97; ecc.), che meritò invidiabili lodi dal Capuana come uno dei più bravi rappresentatori della vita di Napoli; e P. De Luca. Questi, fervido inventore di molti racconti e abile narratore, ha sollevato la sua arte a vincere una bella prova in *Alle porte della felicità* rendendo senza sforzo e senza abuso di dialetto il carattere interiore ed esteriore dei suoi personaggi; e ben promette d'altri romanzi, già mantenendo nelle *Ambiziose*, che appar quale una delle più vigorose prove del nostro naturalismo.

F. Mastriani 1819-91.

Al De Luca si deve un richiamo, non ingiusto, alla memoria del popolarissimo romanziere della vita popolare napo-

litana: l'autore dei *Misteri di Napoli*, dei *Vermi*, delle *Ombre*, ecc., in cui — e più decisamente nei *Lazzari* — proponevasi « dipingere al vero l'indole, i gusti, le tendenze, i costumi, il naturale insomma dei nostri popolani e tessere sommariamente la storia civile e domestica pel volgersi dei secoli ». Ciò prima dello Zola. Non perciò del povero F. Mastriani faremo proprio un precursore dello Zola. Proveniva dal Sue; ma dalla vita reale, dal costume, dall'ambiente ove contenevasi la sua vita e la sua povertà, ebbe impronte e tinte vive, ritrasse tipi di popolo e caratteristiche, e fu danno che il bisogno l'obbligasse a improvvisare e a prodigarsi così come fece.

G. Deledda e la Sardegna.

.... Alla celebrità letteraria approssima, ora, Grazia Deledda per i suoi racconti e romanzi di vita sarda, anzi della vita di Nuoro. Che alle sue invenzioni ella si valga di leggende paesane, è credibile; come anche è giusto credere che ella avvantaggi attraenza in dalle rappresentazioni di una vita, per il resto d'Italia e per l'estero, sconosciuta e nuova. E anche chi non è sardo sente la « maniera » in qualcuna delle sue descrizioni. Ma la forza della Deledda, ond'è superiore ai narratori sardi che la precedettero, E. Costa e A. Ballero, è nella virtù nativa di animare personaggi e cose (*Anime oneste*, '94; *La via del male*, '97; *Il tesoro*, '98; *La giustizia*, '99; *Il vecchio della montagna*, '900; *Elias Portolu*, '901). Ella, a giudizio di un critico francese, in questi romanzi « a vu du même regard, compris de la même pensée, aimé du même coeur les paysages et les âmes »: di qui la sua forza di realista quasi inconsapevole.

Ma or è tempo di dar luogo al naturalista che superò tutti con l'audacia famosa dei due romanzi *Al di là* e *No*.

A. Oriani n. 1852.

Si dice che l'opera artistica dell'Oriani è inferiore al poderoso ingegno quale egli manifesta nell'interpretazione filosofica della storia, nella polemica, e nella critica dei fenomeni sociali o delle vicende politiche. Gli accade il contrario di quegli artisti in cui l'opera lascia credere maggior ingegno di quel che hanno; e son gli artisti che ebbero da natura o profondità di sentimento o la facoltà, sia d'impressione sia di espressione, che ne rende in viva luce le concezioni. Difetterebbe dunque l'Oriani di questa, ch'è luce più dell'anima che dell'intelletto? difetterebbe di sentimento?

Il De Amicis, ammirandolo, lo definì « scrittore terribile ».

l'uomo estremo, senza limiti... ; rivoluzionario in arte e ribelle a tutte le convenzioni della moralità letteraria. ... Impetuosamente, tempestosamente, gitta dal cratere infiammato del cervello idee grandi e paradossi giganteschi, delicatezze ed orrori, raggi di luce divina e fumo d'inferno. ...

Già: l'Oriani ha del « satanico »: cioè, del romantico.

Ha per le miserie e le angoscie umane parole di compassione..., e il fortissimo amore dell'arte, che lo infiamma,.., dovrebbe avvicinare il suo spirito al vostro. No: egli vi resta lontano, ravvolto in un'ombra, che gli vela la faccia e nasconde l'espressione del suo sguardo.

Ribelle e nell'ombra, prosegue il De Amicis, « non ha scritto ancora il *suo libro* che lo significhi intero, assegnandogli nella letteratura italiana il posto meritato ... ».

Il ribelle, dice l'Oriani stesso in un racconto, presto o tardi vinto: e per ingegni di tal sorta la maggior difficoltà, forse la sola e forse insuperabile, non è il vincere sè stessi?

Perchè la spontaneità creativa dell'Oriani, inventore di persone energiche e di scene forti, è impedita in tutti i suoi romanzi dall' « intenzione »: e l'intenzione, al di là del fine filosofico o artistico, par tradire un animo travaglioso e travavagliato nell'esibizione dell'originalità.

Nell'*Al di là* ('77) l'Oriani avvertiva:

Non ho sublimato a passione ciò che altri chiamerà vizio...., ma ho supposto ingenuamente che fosse una passione e l'ho dipinta....

Influenza romantica

Invece l'*Al di là* appariva tutta una dilettazione soggettiva e bizzarra.

Egli non « riusciva a supporre ingenuamente »; al contrario, con personalità romantica infervorata in una luce artificiale predominava a tutta l'azione, a tutti i personaggi: *al di là* dell'umano spiritualizzava a suo modo la sensualità morbosa: romantizzava l'aberrazione sensuale; si compiaceva di frasi e d'antitesi allevate alla scuola vittorughiana.

E la cultura dei grandi Romantici, si manifesta nelle *Memorie inutili* ('76), fu lievito alla mente poderosa: ma in arte la fiamma delle « idee grandi » e dei « paradossi giganteschi » resiste meno che la luce tranquilla: le « scene raccapriccianti nell'orrore e nella disperazione » commuovon meno a lungo che gli umili affetti. Nè solo per l'ammirazione e l'idealizzazione di Giuda Iscariota (*Sullo scoglio*, '89) l'Oriani si rassomiglia al Petruccelli, allievo romantico.

Che accadde all'Oriani quando si sforzò di contenere quell'intemperanza intellettuale ch'ebbe di natura e d'abitudine

Dopo l'enormità del verismo in *No*, '82, (tralasciando racconti minori), s'avvinse alla psicologia in *Gelosia*, '86, e riuscì freddo, come tenuto appunto da uno sforzo eccessivo in una costrizione mortificante. Nel *Nemico* ('94) s'abbandonò invece alla singolarità di un romanzo d'argomento russo e nichilista. Poi il pensatore sopraffece ancora l'artista nella *Disfatta*, '96, acuendo un dissidio di religione e di scienza intorno il problema della procreazione senile.

E ancora rappresentando mirabilmente il deperire di una buona coscienza fino al suicidio, nel *Vortice*, '99, che è il suo miglior romanzo e senza dubbio un forte romanzo, la creazione artistica gli rimase adombrata dalla preoccupazione intenzionale. Non altrimenti in *Olocausto* . . . .

Il capolavoro che il De Amicis s'attende dall' Oriani sarebbe la vittoria più ardua a mente di tal sorta; la vittoria dell'artista pensatore su sè stesso; la vittoria dell'artista che è riuscito a contenere in prudente libertà le facoltà creative e del pensatore che è riuscito a liberare la creazione alla pura luce della vita e dell'arte.

Il primo romanzo del Bourget è dell' '86. Nei nostri romanzieri psicologi d'avanti quell'anno influivano i precursori del Bourget e maestri quali il Flaubert, il Constant, i Goncourt, in modi vari e in diversa misura.

F. Martini (n. '41); A. Bizzoni; R. De Zerbi, ecc.

Peccato e penitenza ('73), racconto di Ferdinando Martini; *Clara* e *Dolor* ('76) studi di P. G. Molmenti; i romanzi del Gualdo, che ne scrisse a dirittura in francese (*Costanza Gerardi*, '71; *La gran rivale*, '77, ecc.); i due romanzi di A. Bizzoni, *Autopsia di un amore* e *Antonio* ('74, '84), in cui ricorre la passione della donna fatale; *Valdiana* ('83), racconto di E. Pinchia, in cui è il decadere dell'idealità d'amore nella corruzione dell' alta società romana; i romanzi del De Zerbi (*L'avvelenatrice, Il mio romanzo*, '84 ecc.); *Ermanzia* ('80), di I. T. D'Aste, conservan tracce più o meno profonde di quei maestri. Buona esperienza di analisi fecero di poi U. Fleres (*Ertollet*, '87; *Vortice*, '87; *L'anello*, '98), O. Novi (*La rana*, '96; *L'esca* '98); *Remigio Zena* - Invrea (*Le anime semplici*, *L'Apostolo*); G. L. Ferri - *Leandro* (*Roma gialla*, *L'ultima notte*, '83; *Il Duca di Fonteschiari*, '84; *Il capolavoro* '901); A. Colautti (*Fidelia*, '83; *Nihil*, '87; *Il figlio*, '94); F. Crispolti (*Un duello*, 99); M. Praga (*La biondina*)...

V. Imbriani 1840-'86.

Originalità ostentò in narrazione psicologica Vittorio Imbriani con *Dio ne scampi dagli Orsenigo* ('83): e con molta disinvoltura paradossale, per l'esempio di due amiche e d'un amante stancato dall'una e dall'altra, intese a dimostrare come l'adulterio è più gravoso del matrimonio.

Originale, per un bel caso psicologico svolto in istudio di ambiente, fu pure C. Placci in *Un furto*, '92.

F. De Roberto n. 1861.

Ma seguace rigoroso del nuovo metodo psicologico è stato Federigo De Roberto (*Ermanno Raeli*, '89; *Processi verbali*, '90; *Spasimo*, '97; *L'Illusione*, '92). Studiò nel *Raeli* l'uomo assetato di felicità; nell'*Illusione* la donna buona, ma avida d'illusioni, e quindi colpevole. E il De Roberto, benchè senza gravi scrupoli quanto allo stile, ricavò dall'analisi grande efficacia drammatica; e, gran merito in un romanziere italiano, evitò tesi strane e casi inverosimili, attenendosi a quella forma di romanzo che, esagerando, il Bonghi giudicava falso e profetava presto caduca, e che il Tommaseo aveva condannata come avversa all'indole nostra. Però il De Roberto fece assai più: divenne anche meglio che romanziere psicologo nei *Vicerè* ('94): narrazione vasta, in cui il naturalismo alleato alla storia forniva una delle più belle prove al rinnovamento del romanzo storico.

III. — Moralisti: Fogazzaro e De Marchi.

A. Fogazzaro n. 1842.

Antonio Fogazzaro cominciò il suo primo romanzo quando la gloria dello Zola non era ancora trionfale. Già da molto tempo vincolavano l'umana volontà i ceppi dell' « ambiente » e delle cause esterne; già troppo l'anima umana era soggiaciuta al fatalismo della scienza materialista, che trovava nell'opera nuova dello Zola l'estrema espressione letteraria. E il Fogazzaro prima di cominciare *Malombra* aveva scritta una novella poetica; si era dato a letture di spiritismo, concependo *Malombra* ancora nell'impressione di quelle; aveva ceduto a lotte interne e a dubbi religiosi e cedeva a vicende di speranze e sconforti, e, a vicenda, la mente pareva gli s'annebbiasse e schiarisse... Cinquant'anni ormai contava la tirannide del realismo scientifico e filosofico, nè ancora aveva atterrito del tutto tutti i nobili spiriti, tutte le menti; anzi il pensiero già tentava non pochi a insorger con l'arte; e dove era stato maestro del romanzo non Gustavo Flaubert ma Alessandro

Manzoni, persistevano forze e idee bastevoli ad affrancar l'ideale anche nel romanzo.

Per questo l'opera del Fogazzaro quasi anticipò la reazione contro lo Zola: per questo il Fogazzaro sorse artista del suo tempo, pur rivelando in sè stesso, fin dal principio dell'arte sua, il poeta e il pensatore. Egli si ritrasse nel Corrado Silla di *Malombra*.

Carattere e facoltà del Fogazzaro.

> Ingegno non lucido, mistico di tendenze, potente per certe intuizioni fugaci piuttosto che per merito suo proprio, costante. . . : aveva idee poco definite, poco pratiche; ardente spiritualista e perciò proclive a considerare di preferenza nell'umanità la origine e il fine; amava, anche in tenui materie, appoggiarsi a qualche grande principio generale. . . ; obbediva a un concetto filosofico. . . .

Ubbidiva a un concetto filosofico, ma ubbidiva anche a tendenze mistiche, alle eccitazioni dell'indole artistica e poetica. Più! Vedete la contradizione della natura umana! Egli, che diventerebbe il romanziere dello spirito e della volontà libera, ubbidiva anche a eccitamenti e contrasti di educazione di vita famigliare, di lettura, d' « ambiente ». Nato di famiglia religiosa e antica per costumi e virtù, il Fogazzaro ebbe a maestro Giacomo Zanella, il poeta che esortò l'uomo ad ascendere alla luce infinita con la scienza e con la fede: nell'accordo della scienza e della fede fu il concetto filosofico del maestro e del discepolo. Poi dallo Zanella il Fogazzaro apprese l'amore dei classici latini e delle letterature straniere; e presto lesse Victor Hugo e Chateaubriand, senza perdere mai l'amore dell'Ariosto e il culto della Bibbia e dell'*Imitazione di Cristo*.

Nella pratica della vita stentò a moderare le facoltà fantastiche; di temperamento complesso e d'ingegno versatile, fin da fanciullo palesò facoltà musicali e fu prima poeta che romanziere e filosofo: poetava, da giovane, e si dilettava a risolvere difficoltà matematiche; uomo fatto dava anche consigli agli agricoltori. Italiano e Vicentino: d'italiano ha la fantasia e il senso della realtà: di veneto, l'osservazione e l'arguzia. Manzoniano, ha molte attitudini del Manzoni, cioè dei grandi artisti della nostra razza. Ma se per tutto ciò, nell'indole del Fogazzaro e nelle attinenze di ambiente e di educazione, è facile scorgere i motivi singoli alla ragione sintetica di tutta la sua arte, in questi stessi incitamenti e contrasti bisognerà anche ricercare i difetti dei suoi romanzi.

Dall' '81 al '901 ne pubblicò cinque: *Malombra* '81: *Daniele Cortis*, '85: *Il mistero del poeta*, '88: *Piccolo mondo*

antico, '95. *Piccolo mondo moderno*, 1901: tradotti in francese, inglese, tedesco, svevo, olandese.

Con *Malombra* meritò subito un complimento augurale di Salvatore Farina.

> Da parecchi anni non ci era più toccata la fortuna di salutare, in un primo lavoro di forma narrativa, un novelliere di primo ordine. Questa fortuna l'abbiamo oggi: il libro s'intitola: *Malombra*, e il novelliere si chiama A. Fogazzaro.

Se non che nel 1881 uscivano anche i *Malavoglia*, per i quali sembrò agli innovatori italiani non esserci salute fuori del naturalismo. E nel 1901, quando comparve *Il piccolo mondo moderno*, scottava ancora la fiammata del *Fuoco* d'annunziano, per cui ancora a molti sembrava non esserci salute fuori del D'Annunzio. In vent'anni, fra tali estremi, che fu e come permutò il Fogazzaro? Di opera in opera egli determinò sempre più caratteri e forme; senza sviare; mirando sempre al suo scopo e più intensamente allorchè la strada fatta più ardua gli si restrinse men bella: tra il Verga maestro a ritrarre un particolare presente, e tra il D'Annunzio glorioso nel passato e nel sogno dell'avvenire, il Fogazzaro procedette dal presente nostro guardando all'avvenire, non solo di sè o della patria, ma di tutta l'umanità: tra il Verga, freddo osservatore della realtà e scultore grezzo, e il D'Annunzio, fervido poeta e artefice di raffinate bellezze, sta il Fogazzaro scrittore lirico, comico, drammatico, filosofico, a dimostrare nel romanzo e fuori della lirica, della commedia, del dramma e del trattato, quali forme insufficienti al bisogno, le contese e le passioni per le quali lo spirito ascende all'Ideale e a Dio. E la scienza insieme con la fede lo soccorre al fine della sua moralità cristiana. La moralità dei romanzi del Fogazzaro è dunque un grado più alta che quella del Manzoni; il romanzo per lui assume un ufficio più grave e più arduo. Da ciò le questioni critiche.

Complessione del romanzo.

Nelle facoltà creative del Fogazzaro c'è l'equilibrio necessario a comporre insieme tanti e così vari elementi? C'è nel Fogazzaro l'equilibrio che consentì al Manzoni di creare un capolavoro universale? E la forma del romanzo con fondo di realità, che bastò al Manzoni, poteva consentire al Fogazzaro mezzi e forze da toccare un punto più alto; poteva bastare tal forma a intenzioni trascendenti la semplice moralità religiosa? Diciamo subito che il Fogazzaro usò d'un mezzo al quale

L'amore

il Manzoni aveva fatto quasi intera rinuncia: l'amore. L'amore di Renzo e Lucia aveva il fine d'allevare figlioli cristiani e ammonire alla fiducia in Dio. Nel Fogazzaro l'amore deve trasportare appassionatamente dalla presente realtà e dalla vita comune alla regione della filosofia, ai cieli della metafisica. Infatti in tutti gl'innamorati del Fogazzaro l'amore è passione d'animo più che di corpo, e confida in volontà quasi più che umana per domare le corporali ribellioni. È passione agitata e agitabonda, che innalza: è effetto e prova di quella forza per cui « noi gravitiamo verso la forma superiore che l'uomo porta in sè e deve svilupparsi da esso ». E di romanzo in romanzo gl'innamorati del Fogazzaro ascendono a un grado superiore di volontà e di forza. Cadono solo i due primi; ma cadono nella morte, non nella colpa.

Corrado Silla di *Malombra* ha scritto un romanzo che sembra esso pure una predestinazione, giacchè contiene per gran parte una storia simile a quella che sarà la sua storia: ma mentre i personaggi del romanzo di Silla vincono il destino, Silla e l'amata ne son vinti. Si amano per una attraenza arcana. Il destino li trae a vivere insieme nella stessa villa solitaria e alpestre, e l'urto della loro coscienza, quasi presaga dell'avvenire fatale e trattenuta come da un presentimento, conferma vieppiù in Marina la persuasione che riviva in lei Cecilia Varrega, morta per tragico amore sett'antanni avanti. Finchè in questa fissazione d'una preesistenza tragica Marina impazzisce, e crede vendicare Cecilia uccidendo lo zio, uccidendo Corrado, ch'ella crede figlio allo zio, e uccidendo sè stessa. Corrado Silla perisce così, sopraffatto da una violenza: cieca nè prima egli ha saputo resistere a quella imponente volontà, al fascino misterioso della donna amata. L'amore debole deve perire! Vittoriosa invece in *Malombra* è Edith, la soave Edith, che amando si sacrifica e rinuncia a Corrado per ridare al padre la fede perduta. Questa fanciulla nel dramma enorme, che tra luminose bellezze par lo sfogo d'un'immaginazione turbolente e ancora romantica, questa giovinetta opposta alla anormale Marina, dovrebbe riuscire normale. Eppure, anch'essa sfugge alle angustie della sensualità.

Sacrificio ed elevazione

Più strette sono queste angustie e più doloroso il sacrificio nel *Daniele Cortis*. Elena resiste lungamente a sè stessa: Daniele benefica, salva dal disonore il marito d'Elena, il quale è l'uomo corrotto che fu amante della madre di lui, di Daniele,

e Daniele vince se stesso allorchè Elena sta per cedere. Poco importa, qui, l'accusa che al *Cortis* mossero naturalisti ed esteti: che cioè Elena e Daniele offendono la legge umana, soggiacciono a una menzogna convenzionale, dan saggio d'ipocrisia; e così via. Compiono un sacrificio: sia pur questo inutile o ingiusto, siano pur essi troppo idealizzati. Poi, c'è tanta poesia nel pensiero di Daniele e nella virtù di Elena, che Daniele sorregge!

Ma l'amore ascende ancora nel *Mistero del Poeta*, animatovi da occulte potenze dello spirito, consigliato da sogni rivelatori, accarezzato in un idillio di morte. Violet muore quando, libera del fidanzato materialone e goffo e sottratta alla dolorosa rimembranza d'un primo amante infedele, già è divenuta sposa al poeta: il poeta si oppone al primo amante che ritorna. Ma la morte gli toglie la donna consacrandola incontaminata a nozze quasi mistiche. Che era mai, per cotesto amore, quel fragile corpo di femminile bellezza? Eppure fa guerra al poeta l'attraenza della perduta veste corporea. Egli la vede, Violet, vicina a sè con quasi sensuale evidenza. Oh al di là, oltre la vita, cesseranno i paventosi pensieri e il mistero si schiarirà in un premio glorioso!

Intanto il premio scenda di cielo in terra all'amore di Franco e Luisa nel *Piccolo Mondo antico*. Li consoli, alla fine, la vicendevole vittoria; vittoria ancora di virtù, di forza, di fede. Bel romanzo il *Piccolo Mondo antico!* Sopra tutto, bello perchè nel fondo storico e nell'azione d'altra età (1852-59) rende al vivo una folla di gente e di passioni.

I più vari e contrari sentimenti agitano gli animi; s'intrecciano e s'avvicendano l'eroismo, la viltà, la speranza e la tirannide, l'entusiasmo e il sospetto. In quel mondo inquieto e fremente, nobilissimi tipi di valorosi fanno riscontro ad abiette figure di spie, sacerdoti accalorati d'amor patrio a bigotti spregevoli, mentre nell'aria passano fremiti di ribellioni e fiera e indomabile dura la resistenza dei Lombardi al dominio straniero.

Anche il dramma intimo vi s'intreccia con bella novità per un dissidio tra la coscienza virile e la coscienza femminile. La donna qui è più forte. Franco non attinge dalla religione abbastanza virtù attiva ed operosa. E Luisa? Perchè neanch'essa può restar salda nel suo proprio ideale di giustizia umana? Da questo ideale ella non attinse carità bastevole. Passa la morte strappandole la sua creatura. Così il dolore l'avvince al marito, allorchè egli la rivede in una intermissione del-

Religione e carità.

l'esilio a cui l'obbliga la patria: il dolore compie l'integrità morale degli sposi, ne ricongiunge i corpi e ne ricongiunge per sempre, per questa vita e per l'altra, le anime amorose e dolenti. Non si direbbe che l'amore tocchi la umana e la morale perfezione nel *Piccolo Mondo antico?*

Nel *Piccolo Mondo Moderno* la rinuncia di Pietro Maironi tende ancora più alto! Pietro vacilla fra il dovere e la colpa; vive sua moglie pazza. L'amata Jeanne Dessalle, che ripugnò dalla colpa finchè non dubitò che Pietro le sfuggisse, cederebbe appunto quando la pazza muore. Ma libero, Pietro non cede: vince anch'egli, fuggendo. Perchè non gli basta la religione della giustizia sociale, a cui fu tentato di convertirsi: non gli basta la religione solitamente attiva; amore e morte segnano uno scopo oltre l'azione che ha fine in sè stessa, oltre l'azione che ha un limitato fine: fede e verità risplendono lontane e più in alto a chi s'eleva a una vita di attività spirituale più ampia: a lui, che si riduce forse alla vita contemplativa.

Fede e verità.

Pietro Maironi è pazzo? Son nevrotici Daniele ed Elena? Son malati tutti i personaggi principali del Fogazzaro? Errano; offendono il senso normale della vita? La moralità che li guida e per cui ascendono sembra immorale?

E sia; si creda pur giusto tutto questo! Non per questo dovrebbero dispiacere: e se piacciono a tanti, dispiacciono a molti. Nella loro aberrazione, nella loro infermità dovrebbe anzi restare una ragione di simpatia profonda: perchè soffrire, sacrificarsi, sostenere un intimo conflitto di senso e di spirito, d'idealità e realtà, è umano, è, in arte, elemento eterno d'immortali creazioni. Si dice:

I motivi della fortuna del *Fogazzaro*... sono nello stato di spirito di certe classi sociali, e nel bene accetto miscuglio di religione e di sensualità.

Ma il sacrificio a un ideale — non l'ideale in sè — dovrebbe essere ragione di simpatia in tutte le classi. Il contrasto fra l'amore e il dovere è umano anche se il dovere sia imposto dalla religione, anche se dall'errore; e soffrire resistendo alla sensualità è bello per tutti, perchè è umano e nobile soffrire e resistere.

Ora i personaggi principali del Fogazzaro piacciono a tanti perchè a loro sembra che soffrano: e se dispiacciono a molti, dispiacciono non perchè errano, come si crede, non perchè sono infermi, non perchè sembra che non abbian ragione di soffrire.

Il perchè della simpatia e dell'antipatia.

ma perchè in quei molti non lasciano impressione adeguata e necessaria del loro soffrire.

Non l'ideale, che li contrappone, fa piacere a tutti don Abbondio e il Cardinal Federigo, ma la vita che, con quell'ideale e non ostante quell'ideale, anima il curato e il vescovo. Nei personaggi principali del Fogazzaro c'è dunque deficienza di vita; e perciò ripugna che il « loro buon Dio » abbia « per mezzana la voluttà »: e perciò si dice che in così alta moralità sono immorali. Il danno non è nel fatto che il Fogazzaro rifletta sè stesso, con l'idealità sua, ne' suoi personaggi: il danno è che il Fogazzaro sopraffaccia o impedisca, con l'intenzione, la creazione. Il Croce qui ha visto più acutamente:

> L'arte del Fogazzaro, tutte le volte che si mette a servizio delle sue idee resta un'arte inferiore, o esteriore che si voglia dire.

Ma sarebbe troppo dire che in Marina e Corrado, Daniele ed Elena, in Violet e nel poeta, in Franco e Luisa, in Jeanne e in Piero manca affatto la poesia, la verità. Deficienza non è insufficienza; difetto parziale non è falsità assoluta.

Disquilibrio e eccezione.

Si dica piuttosto che l'artista è incorso in un altro difetto. Per forza dell'idealità che li guida, quei personaggi assumono aspetto di « originali » molto al disopra della gente comune: mentre poi importa e preme, per quella stessa idealità, che cotesti « originali » riscuotano in noi la maggior simpatia umana, acquistino ai nostri occhi verità umana. Come l'artista poteva riuscire a ciò? Naturalmente valendosi — oltre che della passione amorosa — dei personaggi inferiori e delle passioni in mezzo a cui imaginava far vivere i protagonisti. Vediamo che relazione hanno i personaggi principali con i personaggi del contorno. I critici paragonarono i romanzi del Fogazzaro ad edifici dei quali i protagonisti occupano il piano nobile, e il pianterreno gli altri personaggi. Manco a dirlo, se ciò indica troppo distacco e se ciò è giusto, nel Fogazzaro risulta un difetto di equilibrio, di proporzione, dannoso all'intento poetico non meno che a tutta l'opera d'arte. Non così nel Manzoni. Anche il Cardinal Federigo sta, di sua natura, al piano nobile, e Don Abbondio sta a pian terreno; ma fra l'uno e l'altro intercede qualche cosa per la quale tra lor due noi scorgiamo soltanto una differenza d'intelligenza e d'animo, una differenza di grado perfettamente *umano*. Tra il cardinale e il curato c'è contrasto, ma c'è anche affinità; c'è distanza, ma non distacco.

E si capisce come questo avvenga: tanto il cardinale quanto il curato hanno evidenti affinità con noi.

L'uno ci sembra al disopra di noi, l'altro al disotto; ma nessun dei due ci sembra *al di fuori* di noi. Non solo: tra il cardinale e il curato intervengono altri personaggi a scemarne la distanza di animo e di mente (dal padre Cristoforo al cappellano crocifero: da Lucia a Perpetua). Vale a dire che nel Manzoni c'era un grande equilibrio tra il poeta e l'osservatore umoristico della realtà, e ch'egli contornò i personaggi fuori dell'ordinario con gente e vita certamente normali ed evitò sagacemente le antipatie, le discrepanze, l'inverosimiglianza dell'eccezione. I personaggi principali del Fogazzaro abbiam detto quel che sono. Molti dei personaggi inferiori e infimi sono invece eccezionali all'opposto, e dell'eccezione più avversa al sublime: hanno carattere di bassa comicità. Il Nencioni, critico non severo e in particolar modo favorevole agli umoristi, nel *Cortis* trovava « *mannequins* montati con abile meccanismo: marionette esilaranti, ma che nessuno potrebbe figurarsi di carne e d' ossa ». Se meno nel *Mondo Antico*, certo negli altri romanzi del Fogazzaro questa esagerazione di comicità allontana troppo da noi i personaggi del pianterreno, che sono i più, e si comprende quanto li allontani dai protagonisti! Ne risulta una lontananza non più di grado, ma di natura, sì che di fronte gli uni agli altri, i supremi e gl' infimi, paion gente d'un altro mondo.

Marionette esilaranti e comicità.

A riparare tal danno non giovano i personaggi intermedi, sia perchè quella distanza è troppo grande, sia perchè i personaggi intermedi vivendo fra gente anormale, o ritengono anch'essi della troppo idealità degli uni, o rasentano anch'essi la caricatura. Qualcuno (e basterebbero lo *Steinegge* di *Malombra* e lo *zio Ribera* del *Piccolo Mondo Antico*) meritò giustamente al Fogazzaro d'essere pareggiato in potenza creativa al Dickens: ma, in conclusione, non si può negare che l'amore dei contrasti fe' cadere l'artista in sproporzioni e disuguaglianze; e si può ammettere che sia imperfetto nella sua arte l'equilibrio fra il pensatore poeta e lo scrittore comico o umorista. Ce ne confermano altre due disuguaglianze curiose: la prima, tra il romanziere inventore di scene drammatiche grandi e alte, fantastiche e romantiche, e l'inventore dei piccoli, umili *qui pro quo* comici per via di ripetuti mezzucci (dallo scambio di portasigari in *Malombra* all' ovo iniziale del *Mondo moderno*);

la seconda, più notevole, fra il descrittore lirico e il narratore naturalista. Da *Malombra* al *Piccolo Mondo moderno*, in tutti i suoi romanzi, sebbene con sempre più moderazione, il Fogazzaro amò animare, personificare, spiritualizzare liricamente il paesaggio; con modo — disse il Panzacchi — che tiene più dell'Auerbach che dello Zola. Quando fa questo, egli eleva lo stile, studia una forma più accurata e nobile per rendere con efficacia suggestiva la « presenza di un ideale che è al disopra e al di là della natura, ma del quale la natura è lo specchio ».

Paesaggio lirico.

Il dialetto.

E di contro all'idealista che liricamente e nobilmente fa parlare e pianger le cose, ecco il naturalista che per render meglio la verità umana arriva a dialogare in dialetto. Già in uno studio intorno il romanzo che ne precedette l'opera, il Fogazzaro aveva sostenuta la necessità di rendere nei dialoghi italiani il sentire dei vari dialetti; e in *Malombra*, a seconda dei luoghi, i personaggi parlano un italiano che rivela il piemontese, il veneziano e il tedesco.

Così avevan fatto, contro l'opinione del Manzoni, lo Zanolini e l'Arrighi. Dopo, contro l'opinione del Manzoni, il Fogazzaro usò il vicentino a dirittura, e l'usò « senza discrezione », abusandone.

Intorno a che si discusse anche troppo; perchè si riferì quest'uso del dialetto alla eterna questione della lingua o all'efficacia rappresentativa della realtà. Sarebbe stato meglio avvertire il mal che ne veniva all'armonia formale di tutto il romanzo e ricordare che la disarmonia in arte offende non solo il bello, ma la verità.

Al di là di tutto questo che abbiam notato fin qui, altri vegga se anche le presenti condizioni dell'evoluzione romanzesca poterono impedire una maggior temperanza delle facoltà geniali e degli elementi artistici nel Fogazzaro, e se egli non abbia preteso troppo da un componimento che contenesse tutti i caratteri, distinti e decisi, del romanzo idealista, del romanzo realista, del romanzo naturalista e del romanzo lirico. E dopo tutto, beato lui! Beati gli artisti che han tanta forza da mutare i propri difetti in pregi al giudizio della critica ammiratrice e dei lettori soddisfatti. Il Fogazzaro ebbe fin lode d'essere « il più positivista dei metafisici, il più realista dei romantici, il più umano dei mistici ». Noi limitiamoci a rilevarne i pregi indubitati o indubbi, e ai fatti.

Il Mistero del Poeta, che è il più lirico — troppo lirico —

è forse il romanzo del Fogazzaro nel quale apparisce più piena l'armonia poetica e formale. In *Malombra* potrà parere or che sovrabbondi or che manchi l'intensità, ma vi son bellezze drammatiche e rappresentative non più superate. Il *Daniele Cortis* è il romanzo più passionale nell'amore, sebbene non profondo nell'analisi psicologica. Per il *Piccolo Mondo antico* fu detto con ragione che:

Pregi.

Quelle della corsa di Luisa attraverso il temporale, della bambina affogata nel lago, delle notti piene di terrori, del viaggio notturno di Franco, dell'incontro di Franco e Luisa sul cadavere della bambina, dei convegni dei patriotti, della perquisizione in casa di Franco, sono le più belle pagine che, dopo il Manzoni, possa vantare il romanzo italiano.

Anche il critico che ci vede una variazione dei *Promessi Sposi* (la marchesa Maironi = Don Rodrigo, con i suoi Conti Attili e Azzeccagarbugli; Luisa o don Franco = padre Cristoforo; la disgrazia della bambina = la peste che muta situazioni e animi), il Croce trova che nel *Piccolo Mondo antico* « la mescolanza di alto e di umile, di tenero e di comico è del tutto riuscita ». Di conseguenza, Franco e Luisa sono più vivi e simpatici degli altri protagonisti.

Il *Piccolo Mondo moderno* ha scene vivacissime e finezze commotive e poetiche. Jeanne Dessalle perfeziona, secondo alcuni, il tipo delle donne spirituali del Fogazzaro. Vi è pur notevole la satira che castiga le piccole e grandi cattiverie della vita provinciale. Ma per i più vi indica stanchezza la ripetizione delle invenzioni e la somiglianza di personificazioni ideali e umoristiche.

Del resto, chi non riconosce nel Fogazzaro la virtù che sormonta alle sue facoltà e alla sua arte, nei pregi e nei difetti? È il sentimento del bene. Contro al pessimismo dell'arte naturalista e all'impurità estetica egli recò, schietta e viva, per il bene umano e sociale, una fervida luce di speranza e di amore....

.... Non si chiude nessun suo romanzo senza sentirsi migliori, perchè più inclinati all'indulgenza, alla pietà per le umane debolezze, più sensibili alla simpatia, più aperti all'influenza d'ogni grande e generoso ideale.

G. De Marchi n. 1851.

Queste parole di Gaetano Negri non si riferiscono al Fogazzaro; furono dette a lode di un romanziere che per primo ricevette e palesò l'influenza del Fogazzaro e ne dimostrò meglio di tutti la colleganza al Manzoni.

Emilio De Marchi sarà stato l'ultimo dei manzoniani? Anche

più dello stesso Fogazzaro egli ritenne del Manzoni per ammirazione sincera, per rimembranze volontarie e involontarie di certe attitudini, di certe invenzioni, di certe scene; per consenso spirituale; per facilità ad esprimere semplicemente il vero e, soprattutto, per quella bontà che è forse poesia divina e che dal cuore sale al pensiero affinchè concepisca il dolore umano senza maledire e conforti a perdonare e a sperare.

Demetrio Pianelli.

Demetrio Pianelli, uomo men che mediocre e povero impiegatuccio, soccorre con bontà eroica e quasi inconsapevole la famiglia del fratello dissipato, suicida; s'innamora della cognata, e soffre delusioni, pene e soprusi. È creatura viva, mirabile e indimenticabile; è la figura più espressiva di questo osservatore destro, fine, sensibile ai più tenui conflitti della vita. Troppo sensibile. La prima parte del *Demetrio Pianelli* (1890), in cui osservazione e umorismo hanno giusta misura dal sentimento, avrebbe potuto essere l'introduzione d'un capolavoro. Capolavoro perfetto non fu; prima, perchè il soverchio abbandono patetico affievolì, in parte, l'energia creativa, e personaggi disegnati vivamente perdettero fisionomia sotto l'impallidire delle tinte, e personaggi nuovi, nuovamente osservati, non riusciron tali nè così vivi come il protagonista; poi, non fu capolavoro perfetto nella forma.

Pittura d'ambiente, il *Pianelli* fu messo a pari con le più felici pitture del Dickens; e n'ebbe merito la moderna disciplina romanzesca, la quale impose all'idealismo dell'autore l'osservazione della realtà. Perchè questo discepolo del Manzoni e del Fogazzaro, pur insegnando che *al di sopra della testa c'è altro che aria e fumo*, piegò anch'egli alle norme del naturalismo. Nel *Pianelli* son manzoniane le scene del perdono che impetra la figliola del suicida e il soccorso del cugino Bortolo; ma dal Flaubert e dai zoliani vengono le scene del commendatore che tenta la vedova; della adultera e dell'uxoricida.

E venne anche la manchevolezza dell'unità formale, sì che il romanzo procede per episodi e scenette quasi per osservazioni e note successive e non continue; e venne la necessità, voluta, delle impronte e movenze dialettali e frasi tradotte nel discorso. Come pittura d'« ambiente milanese », il romanzo fu scritto in « lingua milanese »: un pregio di verismo transitorio, anche men giustificato che nella *Scapigliatura* dell'Arrighi, essendo il Pianelli tipo umano, universale, e non solo

di Milano la piccola borghesia in mezzo a cui vive, e non più decise come un tempo le caratteristiche del costume milanese.

Tale artista però doveva comprendere egli stesso il benefizio di sottrarsi alle soperchierie dell' « ambiente ». Negli altri suoi romanzi è manifesto miglior studio dello stile e della convenienza formale: e *Arabella* ('93) e *Giacomo l'idealista* ('97), sebbene men forti del *Pianelli*, non perdettero perciò quella semplicità e sincerità, che già prima del *Pianelli* rivelarono nel *Cappello del prete* ('88) ed in altri racconti minori un artista nato ed eletto. Ultimo romanzo del De Marchi fu *Col fuoco non si scherza* ('901).

L'ultimo romanzo del De Marchi.

È una storia di abnegazione, con la giovane Flora che vuol consolare la infelicità dell'amato cugino (acciecato in conseguenza d'un duello); con l'infelice cieco che rinuncia a tanto bene per non sacrificare nella sua sventura quella giovinezza: con il benefattore, che innamorato della giovine innamorata dell'altro, muore sconsolato e solo. Fogazzariano nell'andamento, nell'intima impressione artistica, nello spirito delle descrizioni, nella moralità finale, ma fresco e vivo per la sincerità del sentimento e per la franca osservazione del vero, questo romanzo, postumo, conforta insieme col *Pianelli* la memoria del De-Marchi; a cui, vivendo, fu lode essere amato da molti e ammirato, in confronto al merito, da pochi.

IV. — D'Annunzio.

Il romanziere italiano di recente più celebrato in Italia e fuori è un poeta. Quale la natura poetica, il temperamento poetico di Gabriele D'Annunzio? Un poeta « in cui tutti i sensi hanno un'attività e una suscettività straordinaria, e con le lor brame dominano lo spirito: ricevono dal mondo esterno impressioni innumerevoli e vi cercano insaziabilmente le impressioni piacevoli, cioè il godimento »: un poeta in cui « il godimento è l'attività più necessaria... e diviene la legge mentale, il fine ultimo e solo della vita e dell'arte »: un poeta « voluttuoso », che, anch'egli generato dall'età naturalista, materialista, sensualista, per sè ha ridotto il mondo a « una fonte di emozioni », ove « voluttà e crudeltà appaiono quasi regine »; un poeta che guarda al « mondo delle sofferenze.... come un mondo escluso dalla sua anima » e nel quale « il sentimento di pietà e di bontà, si muta in tutt'altro: in morbidità erotica o in rac-

capriccio fisico... »: un poeta che, « dilettante di emozioni e fantasticherie complicate e raffinate », « si diletta anche talvolta d'idealità e di moralità; ma in ciò non riesce », e che, come « artista del dilettantismo », « può essere artista grande »...

Se tale di natura e temperamento, anche nel romanzo il D'Annunzio dovette esser così: poeta edonista od esteta.

Genesi del romanzo d'annunziano nel *Piacere*.

Il Piacere, che uscì nel 1889, contenne i germi e tutte le energie degli altri romanzi dal D'Annunzio pubblicati finora: contenne note caratteristiche della reazione e dell'azione progressiva che succedevano nel romanzo moderno e nel romanzo straniero, particolarmente francese, con più caratteri diversi suoi propri; e nell'insieme oppose ai romanzi recenti un aspetto di novità: una nuova forma — e non era — sembrò sorgere nel nome di Gabriele D'Annunzio, bel nome italiano, col nome di « romanzo estetico ».

« Un estetico » chiama sè stesso Andrea Sperelli, il protagonista del *Piacere*. Esperto in ogni arte, egli concepisce nella dilettazione estetica come la prova trionfante della vita umana; egoista, egli trae dalla squisitezza dei propri sensi la ragione di godere, di ricercar *piaceri non mai provati* e di commettere fin *orribili sacrilegi*. Per la sua cultura e per l'arte egli sa derivare dal mondo delle cose molta parte della sua ebbrezza. In amore *gran parte della sua forza sta nell'ipocrisia,* e solo talvolta la *fiamma della passione* gli consuma dentro *quanto è in lui più falso, più tristo, più artificioso, più vano* e si ritrova per poco confidente e spontaneo. Gagliardo e forte a duellare come a vincer corse, nell'esercizio della sensualità più raffinata cerca *la spiritualizzazione del gaudio carnale*. È di *natura involontaria:* uomo che ha potenza volitiva debolissima e, per contro, ha gran forza sensitiva e straordinaria facilità e capacità d'impressioni. È soprattutto mutevole e può dire: — *io sono camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente. La mia legge è una parola: « nunc »*.

Sua legge, la mutabilità..: la forza morale gli manca interamente...: l'unità, la semplicità, la spontaneità gli sfuggono.... e in codesta inquietudine è la condizione essenziale della sua esistenza.. — Esistenza vera? perchè no? Andrea Sperelli — diciam col Panzacchi — rappresenta umanamente « l'invasione dell'arte nella vita »: personifica l'uomo che « nato dall'arte rientra nell'arte ».

Precedenze embrionali di tal natura possono rintracciarsi nelle opere del Murger, dei Goncourt, fin dello Zola, i cui pittori son governati anch'essi da un « preconcetto estetico ». Tra i romanzieri italiani ne lasciaron tracce non solo il Rovani e l'Arrighi ma, sia lecito accennarlo, fin il Ghislanzoni (*Artisti da teatro*)!

Nel Guerrazzi, Francesco Cenci innalzò la sua malvagità a sapienza filosofica ed estetica, press'a poco come farà lo Sperelli elevandosi a Superuomo. Il Giuda del Petruccelli è forse un Claudio Cantelmo esteticamente più vivace... Però il maggior fratello d'Andrea Sperelli è Fortunio. Il *fatuo, malizioso, bizzarro Fortunio*, « *plus changeant d'humeur que la lune, plus variable que la peau d'un caméléon* (camaleontico!), *plus roué qu'un diplomate octogénaire* »..: Fortunio infaticabile: Fortunio *conoscitore di cavalli, statue e tele come di donne*, e dongiovanni che commette orribili sacrilegi.

Influenze e affinità. Sperelli e Fortunio.

Quelle scélérate idée a poussé ce damné Fortunio à prononcer dans le lit, à coté de Musidora, le nom de Soudja-Sari?

È tutto qui il dramma dello Sperelli, che perduto l'amore d'Elena Muti, in uno spasimo di voluttà e disperazione mormora il nome di lei tra le braccia di Maria Ferres. Se non che l'eroe del Gautier non geme o spasima: non è di *natura involontaria:* tutt'al più, s'annoia: e nel volere è fermo, deciso, forte, possente. Fortunio è *un inno alla bellezza, alla ricchezza e alla felicità: è un sogno:* Andrea Sperelli è infelice, o, come dice lui, *non è felice:* è un uomo.

Artisticamente, lo Sperelli è così vero che avrebbe potuto creare di sè stesso un capolavoro. Perchè non lo creò? Forse perchè un ingegno « non abbastanza oggettivo e non abbastanza misurato nella sua potenza, trattò la materia inventiva e descrittiva del romanzo »? Forse fu causa del difetto « una specie d'ipostasi artistica, la quale confuse e oscurò smoderatamente i gusti del romanziere con quelli del suo protagonista »?

Così pensò il Panzacchi. Ma che il capolavoro riuscisse manchevole perchè l'artista non fu abbastanza misurato nella sua potenza — potenza di lirico — si può ammettere. Non si ammette che, per essere più oggettivo, il poeta romanziere potesse evitare cotesta ipostasi di sè al suo protagonista. La sostituzione di sè nel protagonista era inevitabile; diventò costante in tutti i romanzi del D'Annunzio, e tutti i romanzi del D'Annunzio sono *personali*. Personali in che misura? in che modo? con che mezzo? Nella misura di tutti i romanzi di tal sorta, cioè con

maggior o minore esagerazione delle qualità buone e cattive dell'artista stesso: nel modo di tutti i poeti lirici che scrissero romanzi personali, cioè liricamente: e col mezzo imposto dall'evoluzione dell'arte narrativa, cioè psicologicamente. Ora se il *Piacere* è romanzo personale, e se il D'Annunzio sostituì sè stesso in tal misura, in tal modo e con tal mezzo, al suo protagonista Andrea Sperelli, sarà possibile scorgere nello Sperelli caratteri costanti dell'arte d'annunziana e, in particolare, dei romanzi d'annunziani.

Infatti: — Andrea Sperelli è sottile psicologo e dilettante psichico — *L'abitudine della falsità gli ottunde la coscienza*, ma egli sa il perchè può smettere qualche volta la falsità e tornare all'unità delle forze, dell'azione, della vita »: ciò che succede in lui è la « resoluzione delle forze », prodotta dall'abuso dell'analisi e dall'azione *separata di tutte le sfere interiori* ». Si vedrà se il D'Annunzio possegga meglio del suo Sperelli energia riflessiva e bastevole ad integrare investigazioni analitiche; a temprare insieme, ad unificare in vita piena le facoltà de' suoi eroi: intanto si vede che Andrea Sperelli è personaggio di reazione a quelli del naturalismo, la cui vita risultava inconsapevolmente dagli effetti dell'eredità, dell'ambiente, delle cause esterne. Il romanzo del D'Annunzio va assomigliato perciò a quelli del Bourget. Non si può negare che il Bourget abbia prevenuto il D'Annunzio, sia con gli studi psicologici, sia con l'opera (*Crime d'amour* è del 1886). Solo, il capolavoro del Bourget (*Le Disciple*) uscì pochi mesi innanzi al *Piacere*, che è forse il capolavoro del romanzo d'annunziano. Or come fu identica nella scrittore italiano e nel francese questa reazione del romanzo psicologico, furono consimili certi caratteri: l'elezione di soggetti eccezionali per la loro anatomia morale; la soverchia pretenzione scientifica con il commento psicologico fuori dell'azione e con quella smania di complicare e spiegare scientificamente, quasi rari fenomeni, i contrasti tra i sensi e lo spirito che sono chiari e semplici per sè stessi; l'abilità di seguire a grado a grado lo sviluppo di certe passioni, particolarmente del « pathos » erotico; la predilezione di personaggi singolari o « dilettanti » o voluttuosi, e quindi la necessità di esporli nell'ambiente mondano, aristocratico: l'ambiente dell'ozio, dello « snobismo » e della psicologia alla moda. E per la via del Bourget lo Sperelli sottomette la psicologia all' « egotismo » e s'accompagna, e più s'accompagnerà sotto altro nome, alla « idealogia appas-

Sperelli e Bourget

sionata » di Maurice Barrès che analizza sè stesso senza tregua perchè « je sais que je suis une somme d'énergies en puissance et que pour moi il n'est même de stabilité possible »; Barrès che studia in sè « la vita interiore più intensa e più adorna. »

Sperelli e Barrès.

— Sperelli è egotista e individualista —. Come l'*Uomo libero* del Barrès, egli cerca di « godere metodicamente della bellezza della immaginazione », di « creare il proprio io ogni giorno »: nella donna non vede *obiettivata* che la parte sentimentale di sè. Hanno, lo Sperelli e l'Uomo libero, gli stessi progenitori, poichè « seguendo il suo istinto » il Barrès si « conforma all'estetica in cui eccellono Goethe, Byron, Heine ».

— Sperelli si crede al disopra della morale comune —. Dal Goethe (*Affinità Elettive*) imparò che l'artefice ha diritto a una morale diversa da quella della gente comune. Tra i suoi autori prediletti è, col Goethe, lo Shelley e il Keats, il Byron. Sperelli un byroniano? Oh non solo per il *Don Giovanni!* Lo storico Finlay che conobbe il Byron da vicino, lo definiva un uomo con due anime: « femminina l'una, l'altra mascolina, caratterizzata da una fredda lucidità », come tutti gli eroi del D'Annunzio! E qual detrattore più accanito del D'Annunzio non godrebbe per qualcuna delle cose che il Cantù diceva del Byron?

Sperelli e Byron.

In Giorgio Byron il secolo applaudì la personificazione e la ostentazione di molti difetti proprii: quell'aria di sofferimento in mezzo alle voluttà . . ; quel cianciare libertà smaniando di despotismo; quel sostituire la ecce ione alla regola e dipingere attraente il vizio col rischiararne il lato favorevole . . , e l'uomo alle braccia colle proprie passioni ribellate al dovere . . . . Con talento insigne, egoismo sconfinato, superbia immensa, battè l'aristocrazia puritana e la borghesia aristocratica dell'Inghilterra; ma mentre trafiggeva gli ipocriti, cuculiava anche i liberali; e prendendo per musa il disprezzo, e dalla intensa vigoria del proprio genio impedito di trasformarsi, copiava sempre lo stesso modello panneggiato diversamente, cioè sè medesimo . . .

Ma insieme con i Romantici lo Sperelli ama i loro antichi fratelli del « dolce stil nuovo » e gli artisti del Rinascimento:

— Sperelli conte d'Ugenta rappresenta in sè l' « antica nobiltà italica » nel « grigio diluvio democratico odierno » —.

E che cosa significano tutta l'arte del D'Annunzio e tutti gli eroi del D'Annunzio se non una reazione all'abbassamento democratico e un ritorno all'antica italiana tradizione, d' « eletta cultura, d'eleganza e d'arte »? Poeta, il D'Annunzio trasmodò nell'adorazione della forma sino a pareggiare in ciò i gusti del suo stesso eroe. Non più esagerando il D'Annunzio, lo Sperelli insegna che « il verso è tutto ». « Un pensiero esatta-

Sperelli eloquente.

mente espresso in un verso perfetto e un pensiero che già esisteva *preformato* nelle oscure profondità della lingua. L'emistichio di un poeta antico, la « congiunzione di due epiteti », « una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti », una frase basta per lo Sperelli poeta ad « aprirgli la vena »...

Non altrimenti il D'Annunzio qualche anno dopo la pubblicazione del *Piacere*, e nella padronanza assoluta dell'arte sua, definiva lo stile:

Ogni coordinazione di parole, nella quale l'artista scrittore, secondando il genio della lingua, e obbedendo alle leggi fisiologiche del respiro, sia riuscito a rappresentare con la lettura e col suono l'apparenza, l'essenza e la movenza dell'oggetto, ha di per sè il valore di un organismo vitale.

E « le sillabe oltre il significato ideale, hanno una virtù suggestiva e commotiva ne' loro suoni composti ». Vale dire che questo artista della parola è indotto dal senso estetico all'estremo pericolo dell'arte: a percepire la vita non direttamente, ma per la sola suggestione dalle parole e dei suoni: vale dire che l'artista è un retore. Per fortuna, le parole non sono che forze della sua forza: non sono tutta la vita della sua vita, e il retore è poeta. E il romanziere? Ciò che al D'Annunzio preme sopra tutto nel romanzo, non è la psicologia, non la passione: è il proposito di fare « opera di bellezza e di poesia: prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di suoni » (*Trionfo della morte*). Ora, questo proposito non fu consigliato solo dal Gautier o da altri artisti della madre Francia: questa intenzione ripete ben altra e più sicura origine che dalla storia del romanzo! Indica un elemento nuovo, impetuoso, prepotente, il quale per via estranea venne a scrollare in Italia l'arte del romanzo e a lasciarvi un eccitamento evolutivo. Dimostra chiaramente essa sola, quella intenzione, che il D'Annunzio non è un romanziere dei soliti, e che il motivo a scriver romanzi gli venne anche da considerazione molto più alta e più estesa che non quella di una forma romanzesca destinata a passar più o meno presto e a perire! È possibile? Il più valido maestro del D'Annunzio romanziere, sarebbe dunque stato lo stesso maestro del D'Annunzio poeta? Sembra incredibile! Eppure si potrebbe scommettere, con quasi certezza di vincere, che il primo seme del romanzo d'annunziano fu gettato da questo insegnamento di Giosuè Carducci:

Incitamento dal Carducci.

I grandi artisti delle grandi età sono tutti insieme realisti e idealisti, popolari e classici, intimi analizzatori e formatori plastici, uomini del tempo loro

e di tutti i tempi. Tale, per offrire un esempio non sospetto, fu Volfango Goethe.

Oh il magnifico sogno per un poeta! Col solo genere letterario che fosse oggi capace di popolarità, col romanzo, anticipare il giorno in cui la letteratura italiana eclettica e rintegratrice del vecchio e del nuovo « sarebbe chiamata a trovar la Sofrosine classica delle letterature surte o rinnovate dalla rivoluzione »! Il Carducci poeta additava, e il D'Annunzio poeta concepì l'opera magnifica: la compenetrazione artistica del passato, del presente e dell'avvenire nella forma della prosa classica rinnovata. Del passato: la gloria della bellezza antica, della genialità e della forza del Rinascimento: del presente: l'arte del Flaubert e del Gautier, dello Zola e del Maupassant, del Dostoiewski e del Tolstoi e l'idealismo del Maeterlink e i simboli dei decadenti: dell'avvenire: l'assunzione dell'uomo individuo al di sopra della società umana fino all'attuazione della filosofia del Nietzsche... Altro che « Rinascenza latina »! Lo Sperelli ha commiste ai gusti degli avi tutte le voglie della modernità! è un italiano voglioso di esotismo, è un latino cosmopolita.

Sperelli assimilatore.

— Andrea Sperelli è un « impressionista » eclettico, tal quale il D'Annunzio « Questo uomo sensitivo — dice un critico straniero — è profondamente impregnato di letteratura, di filosofia e d'arte. Egli si è assimilato il fiore di tutte le civiltà, i frutti di tutte le culture».

Rimanendo sempre e in tutto italiano? Vedremo. Affermiamo intanto che il protagonista del *Piacere* ha ben letto e ammirato la *Madame Bovary* e l'*Éducation sentimentale* e — con Zola — Maupassant, e Baudelaire, Verlaine, Huysmans: e che dai russi ha già tentazioni di « raccogliere ogni dolor del mondo », e che sotto altro nome parlerà tosto di fratellanza e di umanità, finchè « tenderà l'orecchio al magnanimo Zarathustra ».

Sperelli Péladan e Chateaubriand.

Oh non dimenticate che ha già teso l'orecchio fin al Péladan, il quale insegna un suo idealismo pazzesco dopo aver diabolicamente mostrate tutte le perversioni sensuali della corrutela parigina. Perchè, con tutto ciò che s'è detto,

— Sperelli, sensuale e gaudente di tutte le sensazioni, non ha solo indizi di « misticismo afrodisiaco »; è morboso. — In lui non c'è solo quella che il Péladan chiama la « satyriasis équilibré » di don Giovanni. Uno psichiatra disse del D'Annunzio:

Nei suoi personaggi si compiace di rappresentare, di esagerare patologicamente un lato della sua anima . . . Ne' suoi romanzi l'amore ha quasi sempre un sapore d'incesto . . . L'amore sororale è il suo leit-motiv.

Si: anche per questo il romanzo estetico d'annunziano si connette al Romanticismo! La tenera affezione di Chateaubriand per la sorella è la rea passione di Amelia per il fratello Renato. — Concludendo: dall'intima rispondenza tra il D'Annunzio e il protagonista del suo primo romanzo, si scorge che le qualità dello Sperelli sono nel D'Annunzio stesso insolite ed eccessive.

Falsità e difficoltà

Su l'opera romanzesca del D'Annunzio grava, più o meno attenuata da riconoscenza ammirativa, l'accusa d'artificio e di falsità. I più dei critici italiani e stranieri, e proprio quelli che più han fama di prudenti, acuti ed esperti, giudicando ad uno ad uno o tutti insieme i romanzi del D'Annunzio, conchiudono rammaricati, o lasciando comprendere questo rammarico, che uno scrittore di tanta possanza non sia abbastanza sincero.

Che cosa mai potè intorbidare le facoltà creative e informative d'un artista la cui potenza nel notomizzare sè stesso è universalmente riconosciuta? di un artista così sapiente dell'arte e della storia dell'arte? di un romanziere che già dal secondo romanzo ammoniva: « la sincerità, *l'assoluta sincerità*, è la prima dote dell'artista futuro »? Nasce il dubbio di un contrasto fra le naturali disposizioni dell'ingegno e dell'arte d'annunziana e difficoltà che in tal forma di romanzo siano insuperabili per un artista di tal natura e temperamento. Oppure cadde egli, anche per colpa sua, in errori per cui quelle difficoltà rimasero insuperate?

Il Croce, il quale accusa le *Vergini delle Rocce* di « falsa profondità » e non « vede chiaro » nella coscienza di Tullio Hermil (*L'Innocente*) e nel *Trionfo della Morte* sente la deficienza di tutto ciò che il poeta « avrebbe dovuto mettere per dare saldezza e coerenza al racconto », il Croce, il quale meglio d'ogni altro ha definito il D'Annunzio un « poeta del dilettantismo », ricercatore, cioè, di « una sorgente perenne di dilettazioni... nel fondo del proprio essere », crede che il D'Annunzio non riesca « ad ampie ed armoniche rappresentazioni della vita » appunto per il *dilettantismo psichico*, fonte dell'arte d'annunziana.

La *frammentarietà* non è il difetto di quest'arte, ma ne è carattere intrinseco: è la sua forma estetica.

Lirica e psicologia.

Siam d'accordo se nel D'Annunzio si vegga un *dilettante psichico* in quanto egli è poeta lirico: è, di sua natura, un poeta lirico piegato dal « vento freddo di cinismo e di brutalità che *nel sec. XIX* ha soffiato sul nostro mondo » a « ricercar nel fondo del proprio essere una sorgente perenne di dilettazioni ». Perchè la *frammentarietà* è carattere intrinseco, prima che del *dilettante psichico*, del poeta lirico.

Il poeta lirico consente di sua natura a impressioni, visioni, eccitamenti brevi, e perciò il romanziere lirico impone alla natura del suo ingegno una difficoltà immensa: la « continuità » delle impressioni, delle visioni, degli eccitamenti: la « unificazione » di stati d'animo successivi e precari. Scrivendo un lungo romanzo il poeta lirico si mette da sè in una condizione anormale lungamente protratta, e per opera in prosa e diffusa deve tendere ingegno e arte all'estremo confine che separa la realtà come egli la vede, dalla realtà come possono vederla quanti ubbidirono al suo impero. Guai se a lui manca l'efficacia continuativa dell'illusione, della visione! Guai se chi gli ubbidiva, si ribella! Quando sia interrotto l'assenso alla realtà poetica o psicologica che l'artista vuol rappresentare mediante il suo animo, tutto crolla, attraenza di arte, meraviglie di forma, scoperte di analisi: tutto vacilla, svanisce, disgusta: l'artista è falso!

Quasi tutti i romanzieri lirici romantici perirono così.

Ma non solo per questo i romanzi del D'Annunzio non poterono essere « ampie ed armoniche rappresentazioni della vita »! Egli fu *dilettante psichico* non solo per necessità di tempi e di temperamento: egli *volle essere* romanziere psicologo. Osservò egli stesso che i nostri narratori classici non furono curiosi mai dei motivi passionali. È vero. Fu questo il difetto della nostra letteratura narrativa sino al Manzoni. Ma prima di tutto, quella incuranza di artisti come il Boccaccio o l'Ariosto e gli avvedimenti d'un maestro come il Tommaseo non avvertirono il D'Annunzio in che misura la psicologia a mo' del Bourget convenga all'indole nostra, nè l'avvertirono che l'analisi scientifica, per tutte le letterature di questo mondo, può travalicare i limiti della verità e della capacità narrativa. Il romanzo psicologico, tutt'altro che falso in sè stesso, potrebbe generare falsità se esteso oltre certi limiti, oltre le naturali disposizioni di certa gente.

In secondo luogo, il poeta per essere romanziere psicologo,

si armò di scienza, studiò il Bourget, adottò il metodo, e non avvertì — e il Croce non avvertì — che così facendo il *dilettante psichico* per necessità di natura sforzava la sua stessa natura. Naturalmente il D'Annunzio si compiacque di rappresentare « gli stati d'animo più complicati di cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche è in onore »: ma la scienza della psiche non bastava a unificare, integrare cotesti stati d'animo in una rappresentazione ampia ed armonica: e così il poeta lirico, nella cui arte è carattere intrinseco la *frammentarietà*, s'accrebbe la difficoltà di rappresentare stati d'animo eccezionale, morboso, fenomenale, in una esistenza continua, per un lungo periodo di passione, per lo svolgimento di un lungo dramma.

Sta di fatto che sempre, a tutti i romanzi d'annunziani, da questo o da quel giudice più autorevole, per questo personaggio o per quello, or qua or là, convergono accuse d'inverosimiglianze. Ciò, potrebbe dirsi, è cosa consueta; non c'è romanzo che sfugga ad accuse d'inverosimiglianza. Ma si badi: quel che importa non è l'accusa particolare: è la giustezza o no dell'accusa generica e costante. Importa assai! Perchè accertare qualche particolarità inverosimile in un romanzo realistico torna, alla fine, innocuo o quasi. Invece che danno può arrecare in un romanzo personale e psicologico, in un romanzo inteso a rappresentare una *continuità* di passione, forse una sola inverosimiglianza che rompa l'impressione integrale, l'illusione complessiva! E per il D'Annunzio accade che nell'*Innocente* un critico noti difetti di verità; ed accade che nel *Trionfo della morte* si scopra da un altro critico la grave colpa, e così via per tutti i romanzi; e confrontando le accuse singole alle opere singole, e tutte le accuse a tutta l'opera, accade che alla fine non può più negarsi una debolezza comune ai romanzi del D'Annunzio; la quale, conseguendo a deficienze di verità od offese al vero, può esser del tutto o almeno in parte la causa della falsità accusata in essi.

Vano proposito.

Il Piacere fu il primo dei tre romanzi raggruppati poi nel nome e sotto il simbolo di *Romanzi della Rosa* (della gioia). Tra esso e il secondo, e dopo quindici mesi di riposo intellettuale e di attività fisica, il D'Annunzio compose un racconto in forma di soliloquio, impersonandovi un malato di parestesia, di disestesie e d'allucinazioni. *Giovanni Episcopo* era un im-

piegatuccio. Privo affatto di volontà sposò una serva per la suggestione su di lui esercitata da colui che diventò poscia il drudo della moglie. Episcopo ebbe un figlio, che è già ragazzo quando il drudo maltratta la donna, e che incita il padre ad ammazzare quel perfido. D'impeto quasi del tutto involontario il poveromo commette l'assassinio; e il suo figliolo muore.

Episcopo.

Nell'inquietudine della creazione all'autore questa parve « una fiera visione »: dopo, egli giudicò l'opera « debole », ma così nuova e nuovamente condotta da suscitargli il grido: « O rinnovarsi o morire! », e la speranza di proseguire nell'*Innocente* la rinnovazione sua, con più vigore di metodo, esattezza di analisi, semplicità di stile. Confortava il poeta aver tratto l'Episcopo dalla vita reale, da documenti suoi e testimonianze fedeli, mentre i critici glielo discoprivano parente stretto a un personaggio del Dostoiewski e mentre egli evidentemente riceveva gl'influssi — dopo che dello Zola — del Dostoiewski e del Tolstoi. Ebbene, per quanto il D'Annunzio facesse e dicesse, nell'uomo inerte e assassino d'impulso involontario, da lui conosciuto nella vita e nel Dostoiewski, ritornava l'Andrea Sperelli. La nuova *drammatis persona* non differiva dallo Sperelli del *Piacere* che per grado d'infermità.

Infatti Episcopo soggiace alla volontà d'un altro; e Sperelli si riconosce uomo di « natura involontaria » e soggiace alle sue proprie passioni e alla volontà degli altri, in particolar modo delle donne amate, che esagitano ed accrescono le sue passioni. Non basta. Episcopo debole e infermo com'è ha un pensiero che vale esso solo ad affratellarlo, oltre che allo Sperelli, a quanti eroi d'annunziani nacquero dopo di lui. Dice quel misero:

Ogni uomo alimenta in sè un sogno segreto che non è la bontà e non è l'amore, ma un desiderio sfrenato di piacere e d'egoismo.

No! non tutti gli uomini *alimentano* in sè un sogno *sfrenato* di piacere!: lo alimentano uomini che si credon « rari ». Lo dice il protagonista dell'*Innocente*, il romanzo che venne subito dopo l'*Episcopo*:

Io ero convinto di essere, non pure uno spirito eletto, ma uno spirito *raro;* e credevo che la *rarità* delle mie sensazioni e dei miei sentimenti nobilitasse, *distinguesse* qualunque mio atto. Orgoglioso e curioso di questa mia rarità, io non sapevo concepire un sacrificio, un'abnegazione di me stesso, come non sapevo rinunciare a un'espressione, a una manifestazione del mio [desiderio!

Codesto egoismo non è meno terribile se il piacere dell'ora che fugge, come nel *Piacere*, nell'*Innocente* e nel *Trionfo della morte*, sia accresciuto dai sogni dell'avvenire, come nelle *Vergini delle Rocce* e nel *Fuoco*, i cui protagonisti sono egoisti anche più rari! Inoltre: quel poveromo dell'Episcopo morbosamente fiacco, vive di solito allucinato e suggestionato. Quand'è ch'egli acquista la piena coscienza della sua miseria? quand'è che la crudele realtà lo colpisce direttamente, lo trae a una azione di libera energia, e sembra destarlo istantaneamente? Nell'accesso morboso; nello scatto dei nervi e della volontà: quando uccide; nell'interruzione improvvisa dello stato abituale in cui cadde per la trasposizione in lui dell'altrui volontà. Ma questo stato abituale dell'Episcopo non è che quella esagerazione morbosa la quale lo collega al più psicologico dei personaggi d'annunziani: al protagonista del *Trionfo della morte*. Questi è ritratto così:

Il diaframma isolante.

Nello stato abituale, la sua coscienza era come ricoperta da una superficie opaca, che pareva mettere tra quella e la realità, una specie di diaframma; il quale anche talvolta si spessiva così da divenire completamente isolante, impedendo le percezioni del mondo esteriore . . . . Ma avveniva, talvolta, d'improvviso, che quella opacità superficiale scomparisse e che la coscienza si trovasse in contatto immediato con la realità presente; e allora le percezioni sembravano portare qualche cosa di nuovo; sembravano rivelare un nuovo aspetto e una nuova essenza della vita reale.

Proprio quel che accade al D'Annunzio!, al D'Annunzio romanziere. Lo attesta, lo confessa proprio quella prefazione all'*Episcopo* che proclamò: — O rinnovarsi o morire, — e in cui il poeta propose a sè stesso di «studiare gli uomini e le cose *direttamente, senza trasposizione alcuna*»; di sottrarre la sua coscienza a quella stessa *specie di diaframma* che impedirebbe nei suoi nuovi personaggi le immediate *percezioni del mondo esteriore, l'essenza della vita reale!* Ma il proponimento del poeta lirico era vano. Fu anch'esso illusione poetica; e nonostante l'adozione di altri elementi ideali nei romanzi che seguirono all'*Episcopo*, i suoi protagonisti rimasero naturalmente identici. Non è possibile trasformare la propria natura. Per il D'Annunzio rinnovarsi conforme allora ambiva, sarebbe stato come morire.

Inverosimiglianze nell'*Innocente* (1892).

L'*Innocente* è il bambino nato d'adulterio che il marito tradito uccide esponendolo al freddo notturno. Tullio Hermil, egoista ed esteta fino a pretender nella moglie Giuliana un affetto «sororale», è infermo sino a commettere l'infanticidio non per ca-

stigo della moglie infedele: il delitto, in tal caso, non sarebbe strano. Ed egli uccide non solo per toglier di mezzo il testimonio del suo disonore e l'erede illegittimo del suo nome: uccide per rinnovare al suo piacere l'amore della moglie, che cedendo all'amante ha ceduto a un solo istante di debolezza, e per sottrarre agli occhi suoi e della donna l'impedimento al rinnovamento *perfetto* del loro amore. È una passione eccezionale; non perciò è inverosimile.

La confessione.

Il dramma è svolto in forma di confessione. A chi si confessa Tullio Hermil? A tutti e a nessuno. Perchè si confessa? Forse per sfogo; per rimorso, benchè « la giustizia umana non lo tocchi » nè debba toccarlo, o forse per compiacimento nella singolarità del suo stesso dramma così straordinario. Nell'un caso o nell'altro, si confessa per debolezza o per infermità. Infatti Hermil si considera vittima di un fato disumano, e infatti confessandosi egli non intende già dimostrare che allora quando divenne infanticida credeva necessario e inevitabile il delitto, ed ora no: vuol dimostrare che anche adesso, mentre narra, egli crede che fu per lui inevitabile uccidere il bamibno. Ma per convincer noi alla sincerità della sua convinzione era necessario prima di tutto persuadere umanamente e logicamente al perchè della confessione stessa: il dramma dell'Hermil, si direbbe, più che nell'infanticidio consiste nella confessione; e se il perchè di questa non è chiaro, logico, umano, traspare il fine della dilettazione artistica, dell'artificio, del pretesto; e così fin dall'introduzione deriva il senso della falsità.

Chiedeva il Nencioni:

> È possibile che un uomo che si accusa e confessa adoperi il linguaggio prezioso che Tullio adopera per tutto il libro, e più specialmente nella parte ultima, dove si descrive il codardo assassinio e si narra l'agonia dell'*Innocente*?

Il linguaggio dell'*Innocente* è meno prezioso che quello del *Piacere;* e vi è stupenda l'analisi che discopre le più acute ferite e le più tenaci e più fugaci ombre di tanta passione; e vi sono stupende le pagine in cui Tullio apprende e accerta la colpa della moglie; tuttavia il compiacimento del « dilettante psichico » e del poeta vi è manifesto, e anche perciò par falsa la confessione manchevole in sè stessa di ragione evidente.

Una seconda causa d'inverosimiglianza è la discontinuità o l'inconseguenza che pur il Nencioni notava tra il principio e la fine del racconto. Tullio si ritiene superiore al giudice; ma dopo di avere evitata con tutte le cautele e con assai paura l'impunità!

Queste osservazioni sfuggirebbero ai lettori anche non ingenui e potrebbero parere ingiuste anche a lettori sagaci, se nel romanzo non ci fosse, più grave, intima, un'altra inverosomiglianza che produce e accresce l'impressione avversa.

Involuzione psicologica

Giuliana patisce allo stesso modo del marito e significa in parole tutte le sue sofferenze passate per il lambicco della stessa analisi di lui: ed ella ama lui così e parla così perchè egli è un uomo « raro », eccezionale: perchè ella soggiace all'egoismo di lui, a quello spirito morboso e poetico, a quelle voluttà, a quell'ossessione. Ed ella deve assentire pienamente all'amore di lui, all'amore rinnovato. Ma per assentire interamente così all'amore di lui, ella deve assentire all'infanticidio: e per assentire all'infanticidio, deve odiare l'amante a cui ha ceduto in un momento di debolezza e di gelosia, di ribellione alla offesa del marito adultero. Giuliana deve esecrare l'amante per odiare la creatura, che da lui ha avuta, sino a consentirne — sebbene senza parole o deciso atto di volere — la soppressione.

Or chi è l'amante di Giuliana? Un altro Hermil! Anzi un Hermil esagerato! Esagerando nell'amante il carattere di Tullio cresceva per la donna quella specie di fascino malefico esercitato su di lei dal marito, e quindi diveniva inevitabile, fatale l'istante di debolezza che generò l'innocente? Eh via! Perchè allora questa donna non divenne piuttosto l'ombra dell'amante che del marito? Altro uomo insomma bisognava ch'ella vedesse nell'amante per odiarlo fino ad odiare l'innocente che da lui ebbe! Altra passione bisognava a render verosimile l'assenso della madre all'infanticidio!

E chi non s'accorge della involuzione psicologica per cui il D'Annunzio ha fatto di una, tre persone: il marito morboso e eccezionale, la donna che rasenta o agguaglia lo stesso modo d'eccezione del marito, e l'amante della donna che esagera quel modo unico d'eccezione?

Se poi ci sia chi neghi queste inverosimiglianze (tutto è possibile in fatti d'eccezione!), come non riconoscer qualche giustezza all'accusa di falsità nell'*Innocente*, se anche nell'*Innocente* « le singole situazioni sono splendidamente rappresentate e rese comprensibilissime ma l'insieme resta poco comprensibile »? Nell'insieme appunto deve consistere la verità del dramma: non solo nelle « alchimie, di emozioni, e di *sapori d'incesto* »: non solo in quei fenomeni « di verità che, al dire del Croce, si mutano in menzogne e di menzogne trapassano in verità ».

Discontinuità psicologica nel *Trionfo della morte* (1891).

Nel terzo romanzo *della Rosa* — scritto a più riprese dopo il 1889 e compiuto nel 1891 — l'analisi psicologica ha l'estensione massima dell'arte d'annunziana: la « continuità degli stati di animo » vi è cercata e studiata con estremo sforzo.

Una sensazione, un sentimento e un'idea iniziali, apparsi nelle prime pagine, si vanno sviluppando secondo le leggi che governano i fenomeni attraverso una selva innumerevole di segni varii, che tutti corrispondono in una stessa anima comprensiva e perspicua.

L'analisi procede per via di commento: ad ogni minima azione, ad ogni più tenue evenienza esterna, ad ogni dialogo: e non v'è la continuità di una favola complessa: Giorgio Aurispa nipote di suicida si sente destinato al suicidio: e il fastidio dell'amante Ippolita lo sospinge, in una feroce lotta notturna, a gettarla dalla rupe da cui si getta egli stesso. Essendo immutabile il tipo umano, o meglio, *psichico* nei romanzi del D'Annunzio, il poeta non poteva mutare che le condizioni, i gradi, le circostanze e le conseguenze della passione. Una troppo volontaria presunzione di necessità fatale stringeva il dramma dell'*Innocente*: nel *Trionfo della morte* sopperisce al fato fittizio un'apparenza di fato antico. È la moderna imposizione scientifica dell'atavismo. Al quale si congiunge, per il trionfo della morte, il danno della lussuria, il disperato nulla che sempre segue alla « spécialisation excessive d'une faculté » (Baudelaire). L'estenuazione sensuale dovrebbe accrescere la dominazione e la eccitazione del male atavico e quel disquilibrio intimo a cui seguirà il suicidio, e contemporaneamente l'omicidio: il trionfo della morte.

Ora Giorgio Aurispa è l'egoista esteta che trasforma in un suo mondo ideale il mondo della sua realtà fino a sentire « la sostanza della sua vita dissolversi in vapore di sogno »; che vede e gusta la sua morte nella musica vagneriana di Tristano e d'Isotta: che fa della morte la frase *tematica* della sua esistenza; che è consapevole della sua « debolezza incurabile fino all'abolizione assoluta della volontà attiva »: che è dibattuto continuamente « fra la lucidità del pensiero e la cecità del sentimento, tra la debolezza della volontà e la forza degli istinti, tra la realtà e il sogno »; che comprende come « le sue facoltà intellettuali e morali avendo troppe ineguaglianze, non troveranno mai un equilibrio e un governo ».

E che fa quest'uomo, con tale coscienza di sè, in tali stati d'animo?

Qual rispondenza, qual « continuità » c'è tra i suoi pensieri e i suoi atti?

Quest'omo che ha tremiti, pallori mortali, estenuazioni mortali dopo solo brevi scatti d'ira contro il padre o il fratello, l'Aurispa così debole, attingerà tanta forza da resistere al troppo prolungato spettacolo degli strazi a Casalbordino e potrà assistere alla tragedia del fanciullo annegato, per l'attraenza al morbo e agli spettacoli tragici che è naturale in certe condizioni di vita morbosa e tragica.

Ma l'Aurispa fa ben altro! Pretende che per amore Ippolita si conformi a lui, divenga completamente creatura sua, del suo desiderio, della sua volontà: ciò vuole, ciò pretende, mentre riconosce in sè una « debolezza incurabile fino alla abolizione assoluta della volontà attiva »! E basterà qualche bicchiere di champagne a dargli quel governo di volontà attiva, freddamente meditativa ed operante per cui si conduca alla duplice azione di uccidere la donna e uccidersi e compiere cosa maggiore del suo destino?

I critici che non ammisero nell'Aurispa la perfetta unione dei due motivi — atavismo e lussuria — videro soltanto un'inverosimiglianza nella duplice azione dell'omicidio e del suicidio. Più importerebbe dimostrare le discontinuità negli stati d'animo dell'Aurispa, a seconda ch'egli s'abbandona all'uno o all'altro motivo morboso.

Ambiguità femminile e simbolo.

E che discontinuità psicologica ci sia in questo romanzo, da molti preferito a tutti gli altri del D'Annunzio, apparisce di riflesso nel carattere della donna. Ippolita diviene creatura dell'Aurispa fino ad assumerne « la tendenza fittizia alle cose straordinarie, alla vita trascendente, al mistero »... Ne è convinto l'amante: ne siam convinti anche noi. Ella da prima è bella perciò. Ella *diviene* per amore creatura dell'amante: e in questo divenire Ippolita acquista verità che manca alla Giuliana dell'*Innocente*. Ma quando l'artista è giunto a persuaderci che l'amata ha davvero assunto il carattere dell'amante, ecco ch'egli vuole persuaderci alla neccessità dell'assassinio e deve confermare anche in noi la certezza dell'Aurispa: il quale « si confermava nella certezza che la sua influenza sopra di lei erasi limitata alle cose dei sensi e ad alcune (si noti: solo *alcune*) attitudini (si noti: *attitudini*, non più *tendenze*) dello spirito, fittizie »! Già, questa donna vera deve sorgere a simbolo anche per noi: riuscir la Nemica, la Lussuria; e la soverchia « spi-

ritualizzazione dell'amante, ossia del poeta, sottrae da lei la pietà della creatura d'amore.

E che discontinuità psicologica nel *Trionfo della Morte* ci sia, viene ad ammettere pur chi giudicandolo « uno dei libri del D'Annunzio più ricchi di bellezze » vi trova, nel racconto, mancanza di « saldezza e di coerenza »: difetto onde deriva l'accusa di falsità.

Mentre un naturalista come il Verga e uno psicologo quale il De Roberto vedevano una decadenza dall'*Innocente* al *Trionfo della morte*, il D'Annunzio trascendeva dal « misticismo afrodisiaco » dei *romanzi della Rosa* all'idealità simbolica dei *Romanzi del Giglio*.

Già nella dedica del *Trionfo* il poeta aveva detto:

Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra . . . . e prepariamo nell'arte con piena fede l'avvento del Superuomo.

L'avvento del Superuomo.

Nelle *Vergini delle rocce* (1895) Claudio Cantelmo ha un intendimento ideale al di là e al di sopra del suo proprio piacere, della sua passione o bramosia insaziata. Da lui, unico discendente di una grande famiglia e degno delle antiche virtù, verrà il Re di Roma, il campione della gente latina. Sia che un tal sogno gli attui il figliolo che avrà, o sia che il figliolo sia soltanto il padre o l'avo d'un più lontano predestinato a tanta impresa, al Cantelmo bisogna ammogliarsi. Chi sarà l'eletta? Presso la sua villa di Rebursa, a Trigento, abita la famiglia Montaga, non meno nobile dei Cantelmo. Fedele al Borbone anche nell'avversa fortuna, il principe Montaga vive ora colà in volontario esilio, con la moglie demente, con due figli gemelli tisici e nevrotici e tre belle figliole: Massimilla (la dolcezza sommessa); Anatolia (la pietà vigorosa); Violante (la maestosa beltà). Quale sarà l'eletta? Claudio invaghisce di tutte e tre le Vergini per le loro virtù singolari; e appena in fine al romanzo sembra uscire dalla perplessità in cui indugiò con lunga delizia. Poichè Massimilla si dà a Dio e Anatolia al bene de' suoi, Violante, superata la prova di follia a cui il Destino travolgerà lei pure, sarà l'eletta. Ma sono esse, le tre Vergini, imagini di realtà o di sogno? Imagini d'incerto desiderio simboleggiano, nella loro trinità, la perfezione della donna. Anche l'eroe è simbolo; benchè infervorato da quel tedesco Zarathustra che fu già illusione fugace e ultima alla mente

inferma di Giorgio Aurispa, egli è simbolo d'una « individuazione verso l'ideal tipo latino ». Ma gli elementi di simile individuazione, ossia di tal simbolo, sono questi:

— Claudio Cantelmo è imperfetto *superuomo*. Zarathustra o Federico Nietzsche insegnò che *ciascuno deve svolgersi a seconda del proprio istinto e del destino che il complesso di energia formante la vita di ogni individualità assegna ai viventi;* affermò che *tale svolgimento deve compiersi di là dal bene e dal male; di là dal vero e dal falso; di là da tutti i valori morali e sociali prestabiliti, e unicamente in base all'impulso proprio e al proprio destino.* Rari individui pervenendo a questa eccellenza della vita comporranno *una nuova oligarchia o aristocrazia, non una casta chiusa come la vecchia aristocrazia del sangue.* Invece, il Cantelmo da gente remota nella storia e di regale origine, vanta ancora in sè antiche forze barbare. E disconvengono al « superuomo » l'estetismo, l'edonismo e l'epicureismo: ma Claudio Cantelmo si studia a comporre in « armonie o musiche » tutte le forme del mondo esteriore; a comporre in unica armonia, per la sua gioia e per la sua estetica, le tre Vergini.

Imperfezioni di Claudio Cantelmo.

— Il Cantelmo è imperfetto progenitore del « superuomo ». Se anche sia verosimile che per lui la nativa virtù del sangue non degenerò ascendendo per i rami dell'antico tronco, anzi procedendo per innumerevoli gradi d'elezione in elezione pervenne alla sua intensità massima nell'ultima progenie; se anche ciò sia verosimile, e non è, è affatto inverosimile che l'eroe sapiente vada a cercar la madre del futuro re di Roma in una famiglia di degenerati e pazzi.

— Il Cantelmo è imperfetto tipo latino o imperfetto uomo del Rinascimento.

È un esteta d'oggi colui ch'esclama:

> Lodati sieno ora e sempre i miei maggiori per le belle ferite che apersero, per i belli incendi che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono . . . ; per tutte le loro stragi, le loro ebbrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie sieno lodati; perchè così mi formarono essi questi sensi in cui tu puoi vastamente e profondamente specchiarti, o Bellezza del Mondo, come in cinque vasti e profondi mari.

È uomo moderno, angustiato dalla debole civiltà moderna, colui che lamenta:

> Io sentivo quanto fosse crudo il contrasto fra le mie ambizioni impetuose e quelle necessità miserevoli che rimanevano immutabili al mio fianco . . . .

Ma quale, nel romanzo, l'attività dell'eroe superuomo, o progenitore di superuomo, o ideal tipo latino?

L'azione del romanzo non è che *flirtation*, disse lestamente un critico americano. Infatti il Cantelmo si perde ad esaurire la dolcezza della vergine votata a Dio. La tenta con tutte le imagini della vita e della gioia, e prova « un piacere come di profanazione », e le offre lo spettacolo di delizie che la allieterebbero se egli e non Dio le fosse sposo, e l'innamora di sè. Pensa:

Io t'amo, ma a patto che domani tu muoia. Io ti do questa fiamma perchè tu la porti teco nel tuo sepolcro.

Egli vorrebbe soffrire d'amore con lei », « ma a vederla soffrire prova attimi d' « indicibile esultanza ». Gode anche a suscitare una vicendevole invidia e gelosia nelle tre vergini, per l'amore di lui, e vagheggia fino un antico incesto. Tutto ciò è disumano, o miseramente umano; ciò è risposta al « Demone », che dice all'eroe:

Se saprai volere, tu sarai Dio, perchè sarai sciolto da ogni freno interiore e potrai tutto quello che vorrai!

No, Claudio Cantelmo anzi che Dio non potrebbe essere nulla di più che Andrea Sperelli. Ma è inferiore ad Andrea Sperelli perchè meno coerente e meno sincero.

Dopo la gloria o la vanagloria del generatore di re, la gloria dell'Artefice Imaginifico, il primo dei *romanzi del Melograno*, frutto « flammeo e coronato ». Con questo parve al poeta di ascendere ancora di un grado nell'idealità concettuale della sua arte e nell' evoluzione del tipo romanzesco. E questo, che fu giudicato il più falso, avrebbe dovuto essere il più sincero romanzo del D'Annunzio. È, del D'Annunzio, il *suo* romanzo.

Sopraffazione lirica nel *Fuoco* (1900).

È l'idealizzazione di sè stesso, senza impacci di finzioni tragiche e di inverosimili imprese; è l'illusione, in piena luce e in piena gloria, dell'artista convinto di aver « compiuto in sè stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita ».

Ma non si protende per oltre cinquecento pagine di prosa la glorificazione poetica di un uomo e di un'Idea senza la consistenza fondamentale di una realtà attiva. Quale poteva essere la realtà in un romanzo che ha per argomento un'azione av-

venire, una speranza, una futura gloria? in un romanzo in cui anche l'amore si riduce a un dibattito di umiltà e d'orgoglio, di servitù e d'impero, avvivato sempre e soltanto da una « promessa di gloria » futura e non prossima?

Stellio Effrena creerà con l'aiuto di Perdita il teatro latino. Intanto il romanzo non contiene che colloqui, *impressioni*, rimembranze artistiche, storiche, mitiche; e didascalica. Contiene, sì, anche Stellio Effrena: l'Artefice Imaginifico, l'animatore posseduto da un « demone lirico ». Egli possiede « infinite potenze di sentire e di sognare: converte in imagini ardenti la sua vita interiore », e si stima « capace di finzioni gigantesche »; e al sol pensare ch'egli *creerà con gioia*, il mondo gli par suo, e se l'Universo assumesse persona, egli forse forse ne reciderebbe, d'un bel colpo, la testa. Ma quest'omo che ostenta il bisogno eroico della dominazione morale; quest'omo in cui il bisogno della gloria sveglia « un istinto belluino, un furore di lotta e di rappresaglia », che fa, insomma? Farà belle tragedie! Intanto fa solo un bel discorso; parla bene e ama male; gioca in un labirinto come un fauno o come un ragazzo; accarezza levrieri...; e sorride di compiacenza a scorgere i discepoli « sugellati del suo stile ».

Debolezze.

Oratore, vacilla sotto l'urto delle sue parole e della sua arte »; poeta imaginifico, patisce strane « angoscie », quasi orrore ad evocare belle imagini femminili; amante, indovina il beneficio d'una rinuncia sensuale, di un « divieto » volontario per sè e per l'amata e non resiste, e nella concupiscenza impallidisce e soffoca; ha « sgomenti mortali »; cede animo e corpo a « rancori » a « gelosia » a « malvagie febbri », poi resta « inerte » sotto le strette voluttuose e n'ha « sgomenti subitanei » di imagini funebri.....

Non si comprenderebbe come il D'Annunzio abbia creduto sufficiente cotesta misera realtà a sorreggere tant'opera lirica se non si ricordasse come egli intenda lo *stile* e la *parola*. Nel *Fuoco* egli fu veramente tradito dalla sua stessa arte. S'abbandonò alla virtù creativa della parola e dello stile, all'euritmia del discorso, all'efficacia degli accenti e delle anteposizioni e posposizioni degli epiteti, all'attraenza delle frasi meravigliose, fin barocche, attendendone la perfezione vitale e ideale di Stellio Effrena.

Oh, in che basso, vigliacco modo parlano gli eroi dell'abate Chiari! E chi avrebbe mai detto al D'Annunzio mentre, alla

fiamma gloriosa, si dilettava con lo stile fulgente, chi gli avrebbe mai detto che Stellio Effrena sarebbe paragonato da Enrico Panzacchi a un eroe dell'abate Chiari?.. — Per fortuna la disuguaglianza tra il dire e il fare nell'Effrena (onde il senso di falsità) è mitigata dalla pietosa imagine di Perdita, la Foscarina. Essa, ancora una volta, è l'amante « passibile di tutte le trasfigurazioni » che l' « animatore », l'amatore, « voglia operare in lei ». L'umiliazione, la servitù di questa donna è ancora un'antitesi all'orgoglio virile ed estetico. La moderazione, la modestia del suo parlare riflette ancora l'arte dell'amante. Ma la Foscarina ha appreso a parlare da Stellio per sincero amore; la Foscarina s'umilia sinceramente per « appagare » nell'amante il « continuo bisogno di bellezza e di poesia »; umanamente la Foscarina erra, espia, risorge perchè quest'amore non ha più un fine in sè stesso soltanto, perchè quest'anima di donna non è più una finzione e sorpassando all'anima del poeta ne animò di sè la parola e lo stile; ne superò l'arte stessa.....

L'accusa d'immoralità.

..... Si può tenere per indiscutibile che l'arte sia indipendente dalla morale e che all'artista sia lecito rappresentare della vita tutto quel che vuole; e ritenere non ingiusta, nello stesso tempo, l'accusa d'immoralità al D'Annunzio romanziere. Perchè?

All'accusa egli rispose:

I miei libri . . . non sono, come crede il volgo, la glorificazione della gioia di vivere, ma servono a mostrare . . . che l'uomo non diventa buono e potente se non a condizione di essere passato attraverso la debolezza e la colpa, e d'aver acquistato un sentimento tragico della vita.

E a lui s'accorda quello dei critici che, scorgendo nel poeta « chiari segni di una special forma d'innocenza », tende a scagionarlo dell'immoralità come di ingiusta accusa. Dice il Croce:

Il contenuto psichico del D'Annunzio è non al di là, ma al di qua della morale, e perciò stesso non è neppure, strettamente parlando, immorale. Egli non è stato mai un gaudente soddisfatto del piacere . . . . *I suoi eroi* non sono gli *eroi* del sensualismo e dell'egoismo: se ne lasciano dominare e trascinare: il che è ben diverso.

Sono, dunque essi eroi, dei vinti? Vinti nella loro debolezza e dalla loro passione?

I lirici eroi dei romanzi, dei drammi e dei poemi del Romanticismo, ribelli per volontà alla legge sociale o ribelli per destino contro la coscienza comune, perivano vinti, cadevano con la pietà e l'ammirazione della frase di Schiller « poveri peccatori sublimi »: vinti, consapevoli o no; e la morale era salva.

Ma gli eroi delle *Vergini* e del *Fuoco* non sono dei vinti: nella tentazione di una conquista ideale, il progenitore del Re di Roma e l'Imaginifico, i laceratori di anime femminili, sono, si ostentano vincitori. Perciò, giustificando, magnificando la violenza della loro passione e delle loro bramosie, e offendendo la coscienza comune, son essi immorali?

Tullio Hermil e Giorgio Aurispa, sì, sono vinti; ma non solo dalla loro passione e dalla loro debolezza. Tentano giustificare il delitto con una fittizia fatalità; son vinti anche da un destino troppo diverso da quello che abbatte gli eroi di Schiller, Byron, Goethe; da un destino morbosamente imaginario. Perciò son essi immorali? Sono e sembrano immorali gli uni e gli altri perchè la coscienza comune, se non il volgo, ripugna dall'assassinio morboso, dai vagheggiati incesti, dalle tormentose dilettazioni sui sensi e per entro l'anima di deboli donne? non ammette, la coscienza dei più, che a conquistar un sentimento tragico della vita sia bello ingentilir tutto questo coi colori del bello?

No: l'arte è indipendente dalla morale; no: si può concedere che gli uni e gli altri eroi del D'Annunzio non sono immorali per tutto questo!

Torna opportuno rammentare il Tommaseo:

> Un animo corrotto che ci desse a conoscere tutta intera la serie de' suoi traviamenti, *quand'anco s'ingegnasse d'ingentilire ciò ch'è male co' colori del bello, purchè nulla ne omettesse*, ispirerebbe dello stato suo compassione e spavento.

Nulla di sè omette Andrea Sperelli, che sa il perchè egli è il *meno felice degli uomini*, e sente che è un sacrilegio sostituire nella voluttà l'imagine dell'amata perduta all'amante, e si confessa ipocrita; e il *Piacere* restò infatti quasi esente dall'accusa d'immoralità; resta per non pochi il capolavoro romanzesco del D'Annunzio.

Ma alla norma del Tommaseo il Croce stesso ci dimostra il perchè dell'immoralità negli altri eroi d'annunziani. « Tullio Hermil è un colpevole straziato dal rimorso, o è un cinico vantatore? Non si vede chiaro ». Dunque in lui o per lui è omessa o velata parte della verità; la verità è offesa, forse più che da altro, « dal sentimento artificioso .... sovrapposto .... alle analisi chiarissime e terribili ». E molto omette Giorgio Aurispa, se « non si giustifica per tutto ciò che avrebbe ancora dovuto mettere per dare saldezza e coerenza al racconto ». E se il

nietzschianismo delle *Vergini* e del *Fuoco* non è che un « conato a conquistare un punto di vista ideale per guardar la vita; conato e torbido e senza risultato, conato equivoco, che sogna non si sa qual dominio delle genti », oh quanta luce di verità non manca a questo conato torbido ed equivoco, a questo *nietschianismo* in cui il Croce non trova nulla d'immorale?

Guardate: alla norma del Tommaseo si comprende quando e come l'arte non sia più indipendente dalla morale; ed è quando l'arte vien meno al vero. E si comprende come tra falsità e moralità sia la stessa relazione che tra causa ed effetto. Chi non s'inganni scorgendo nei romanzi del D'Annunzio discontinuità psicologica, sopraffazione lirica, manchevole consistenza di realtà a crear pienamente l'illusione poetica ed estetica, chi vi scorga artificio, può farsi ragione dell'accusa d'immoralità nei romanzi del D'Annunzio; pur restando lungi dal moralista Mariano, per cui essi non sono che « miseri aborti di una nevrosi stomachevole e di morbidezze libidinose »!

Inventiva e plagi.

Quanto più ostinata a pretendere nel D'Annunzio un romanziere *oggettivo* invece che lirico, tanto più la critica si ostinò a ripetere che in lui è poca la facoltà inventiva. Ne venne la gran questione dei plagi. Si ripetè e si ripete che il plagio non è la « fonte » o il motivo concettuale, e che *fonte* e *motivo* sono aiuto, non furto. Si è visto discorrendo del *Piacere* quanto e come il D'Annunzio bisognò o si valse di cotesti aiuti. Inutile insistere in altri riscontri, come quello della vendita all'asta nella casa della donna amata, tra il *Piacere* e l'*Éducation sentimentale* del Flaubert; come quello delle *cocottes* banchettanti tra il *Piacere* e il *Fortunio;* come quello della fiera di beneficenza o del ballo tra il *Piacere* e uno dei così battezzati « poemi etiologici » del Péladan. Inutile insistere nel ricercare il primo schema dei romanzi d'annunziani o l'imagine di certi suoi personaggi nel Maupassant, nel Dostoiewski, nel Tolstoi (per l'*Innocente* e l'*Episcopo*) e nel Barrès (*Trionfo* e *Vergini*). Si potrebbe incolpare di furto per gli stessi titoli dei romanzi, cominciando dal *Piacere, Volupté* del Sainte-Beuve?

Nel romanzo il D'Annunzio, che nei privati colloqui nega la virtù dell'ispirazione spontanea, dimostrò quell'ingegno che meglio procede e s'innalza avuta la spinta da altri, o trovato che abbia chi gli apra la via. E certo con troppa disinvoltura di gran signore egli si dimenticò di certe sovvenzioni. Ma non

è « plagiario » chi avviva un'opera del suo spirito e v'imprime il suggello del suo stile e vi effonde la luce della sua anima. Chi può negare in buona fede tal virtù al D'Annunzio? Non ha pagina o passo — anche dove materialmente è cosa d'altri — in cui su gli esseri e sulle cose non effonda e diffonda la luce del suo spirito. E talvolta l'invasione, come fu detta, della sua personalità nell'opera imitata è così prepotente che, rendendo assoluta la trasformazione dei caratteri psichici, rende necessariamente diversa la risoluzione finale del conflitto drammatico. Così nei racconti il cui motivo drammatico iniziale dedusse dal Maupassant; così nell'*Innocente*, per cui basti osservare che nella novella del Maupassant la morte del bambino è delitto conseguente a un proposito ben diverso dall'ossessione morbosa dell'Hermil. Imitando, il D'Annunzio resta sempre lui: artista delle sensazioni; e quando, ad esempio, il Maupassant si limita a brevi tocchi descrittivi e ad effetti di delicatezza e tristezza, egli ha bisogno di profonder segni e colori e di produrre effetti tragici.

Non parliamo poi della forma. Come confrontarlo per essa al secco Barrès? Come pareggiare il senso estetico di lui a quello del Péladan? E inspirandosi da altri, o assumendo da altri, non derivò mai, neppure per tentativo, l'umorismo, l'ironia, o la satira: espressioni d'animo e d'ingegno talora sensibili in quegli altri e a lui naturalmente negate.

D'altra parte, non è nè giusto nè lecito addurre in difesa delle facoltà inventive del D'Annunzio gli esempi del Boccaccio e dell'Ariosto anch'essi profittanti dell'altrui. Il *Decamerone* e l'*Orlando* sono opere di umanità universale. Quanta varietà di tipi umani potevan comprendere romanzi psicologici e lirici? Neanche saran da scusare nell'opera del poeta quelle impronte esotiche onde il Bonghi, esagerando, negava italianità al D'Annunzio. Un critico francese avvertiva:

M. de Vogüé saluait en lui le triomphateur et célébrait la « renaissance latine ». Pour croire que cette renaissance fût purement « latine » on voudrait que l'auteur de l'*Enfant de volupté* ou du *Triomphe de la mort* eût puisé un peu moins dans beaucoup de livres étrangers.

I pregi.

Bisognando sottrarsi alla suggestione di un'arte così personale, la determinazione dei difetti nel D'Annunzio romanziere tanto meno fu facile quanto più ora è facile notarne i pregi. A ciò basterebbe ripetere che i romanzi d'annunziani sono opere di poesia e che le mirabili doti della poesia d'annunziana sono

la musica, la luce, il colore, e che la gran virtù e il grande impero del D'Annunzio è nella forma.

Il poeta che « di qualunque cosa tocchi fa una cosa di bellezza » è, come osserva il Mantovani, « uno scrittore per cui l'arte letteraria ha prima di tutto un valore estetico, un fine di bellezza propria ».

Così, come si è detto, la fortuna de' suoi romanzi venne per gran parte dalla reazione, che essi favorivano e compievano, di forma, anzi di stile, anzi di prosa. A che l'arte del dire era stata ridotta nella nostra arte narrativa dal « manzonismo » gretto e inane, dal « naturalismo » infantile e zotico, dal giorgalismo plebeo e squallido! No, neanche nel romanzo gl' Italiani potevan dimenticare che la loro lingua è una musica favellata!

Somiglianza tra il D'Annunzio e il Gautier.

Il D'Annunzio, con a maestro primo il Carducci, li appagò!, e bene egli rammentò l'esempio del maggior fratello di Francia. Chi ignora che Teofilo Gautier fu uno stilista meraviglioso, cesellatore e pittore nell'arte del dire? Il D'Annunzio affermò sua prediletta lettura il vocabolario e fu grato al De Amicis dell'avergliela consigliata; ma il De Amicis e il D'Annunzio avevano avuto un precursore nel Gautier, che affermava sua prediletta lettura il vocabolario! Che dire del D'Annunzio stilista che già non fosse detto del Gautier? In questo

ce luxe des mots . . . a engendré une qualité qui peut devenir un défaut: la virtuosité. L'attrait de la difficulté à vaincre, le plaisir de l' exécution périlleuse et triomphante, le jeu des variations infinies sur un thème renouvelé, l' ont détourné de temps en temps, d' un art plus sobre, plus sévère et plus parfait.

Il Gautier fu un Imaginifico!

Trop d'images multipliées et successives, qui éblouissent les yeux!

Colore e luce.

Come il Gautier descriveva « di getto », si dice che di getto il D'Annunzio abbia fatto le descrizioni più belle per virtuosità di coloritore e di musico: quelle della nevicata e delle rose nel *Piacere*, del canto dell'usignolo nell'*Innocente*, della fontana morta e ridestata nelle *Vergini*. Ma in quant'altre descrizioni la sua vigoria descrittiva è meravigliosa!

Vedete nelle *Vergini* come dipinge lo scenario montano, il palazzo, il giardino, il lago, e in che pose statuarie raffigura le « tre principesse nubili, prigioniere nel giardino chiuso ». E nel *Fuoco* la festa notturna su la laguna, il suono delle cam-

pane, la campagna della Brenta, lo smarrimento nel rustico labirinto? Lirico anche quando descrive, il D'Annunzio non ha forse mai una visione e una descrizione complessiva e compiuta di tutta una campagna, e s'arresta a contemplarne bellezze particolari: le fiorite degli alberi; il contrasto delle zolle nericanti con la serenità che avvolge la terra; i riflessi aurei; ma nessuno mai come lui dopo il Tommaseo, nessuno rese in espressione sensibile indefinibili apparenze e trasparenze di luce e fulgori di cielo e malinconie e tramonti e aspetti di mare, e Venezia luminosa e immortale.

Scene di vita.

Il D'Annunzio descrittore, è un pittore luminoso. Si comprende da ciò che le descrizioni di lui siano ammirate anche più di quelle rappresentazioni di vita umana che la realtà, rompendo il diaframma lirico opposto alla osservazione diretta, gli dettò con mirabile evidenza: le scene dell'amor rinovellato e della vecchia madre, addormentata con in mano la cuffietta del nascituro, nell'*Innocente;* della casa paterna, del pellegrinaggio a Casalbordino e dell'annegato nel *Trionfo*; le personificazioni di Battista nell'*Episcopo,* del vecchio contadino nell'*Innocente,* della gente abruzzese nel *Trionfo,* della gente veneziana nel *Fuoco;* e nel *Fuoco* la scena dopo il ritorno da Murano, e quella dell'arena di Verona in cui l'attrice si rivela a sè stessa, e le angosce della Foscarina....

Euritmia.

Che meraviglia se la smagliante facilità di cui, secondo il Del Lungo, peccano tutte le cose sue, e il colore e la luce e la musica di artista così possente innamorarono quanti sono più eccitabili nelle facoltà sensitive e men usi a riflettere su le passioni? Naturalmente a molti d'annunziani parve bella musica anche la monotonia e bell'effetto pittorico anche l'abuso del colore. Nè c'è da stupire se la troppa elevazione del tono, l'abuso degli epiteti, l'abuso del *leitmotiv* e l'uso di prediletti vocaboli o poetici o di « sermon prisco » permisero la parodia dello stile del D'Annunzio. Ma le irrisioni come le ammirazioni fanatiche, e le imitazioni ingenue e grottesche, passano col tempo e cessano col tempo le ire degli avversi e le invidie; anche presto tacciono i mondani rumori sollevati intorno all'arte per ragioni e con mezzi e fini estranei all'arte. Già il tempo consente si sorrida delle diatribe fra d'annunziani e « beoti » e si metta in dubbio la Rinascenza Latina quale fu proclamata nel nome del D'Annunzio. Chi già non ride di quei giovani letterati parigini che per proclamare il D'Annunzio

« genio cosmopolita » l'han detto « artista dell'Italia agonizzante » ?

Intanto per noi contemporanei, che amiamo il nostro paese e l'arte e la gloria del nostro paese, la reazione d'annunziana ha in sè la certezza incontestabile di un fatto benefico nella storia della nostra letteratura.

I romanzi del D'Annunzio non sollecitarono soltanto la fatuità d'una aristocrazia la quale preferì leggerli in francese; penetrarono nella vita artistica italiana. Per essi la nostra letteratura narrativa riacquistò ciò che da tre secoli aveva perduto: l'eloquenza.

V. — Il romanzo storico.

Proprio sul finire del secolo XIX il *Quo Vadis?*, romanzo storico del polacco Sienkievicz, tornò a divulgare per tutto il mondo le efferatezze di Nerone, le eleganze di Petronio e la pietà dei martiri cristiani. In Italia ebbe tal esito che si fece un'inchiesta critica per accertarne la ragione. Come se l'Ideale risorgente potesse rinunciare alla storia! Come se a sfogare la reazione di quanta poesia e di quante finzioni e chimere riagitarono lo spirito umano, per cinquant'anni umiliato, depresso, vituperato, negato nel « realismo » e nel « naturalismo », fossero bastati i mosaici parnassiani, i languori mistici, le sfumature preraffaelite, le nebbie simboliche, gli spasimi superumani di pochi poeti decadenti o romanzatori esteti! Era fatale che contro la scienza, da tanto tempo preoccupata nella materia, e contro l'arte che con tanta predilizione specchiava il brutto presente, non solo insorgessero e risorgessero la Bellezza estetica, la morale e il misticismo, e che da noi non bastassero nè il D'Annunzio, nè la Serao, nè il Fogazzaro. Vuole il destino umano che il passato ci sembri più bello del presente; dove passò la morte rimase poesia. Vuole la nostra immaginazione che, per liberarsi e profondere i suoi colori e agitare finzioni vaghe, le sia concesso spaziare lontano. Troppo lungamente questa nostra facoltà era rimasta quasi soffocata nella schiavitù materiale, e ci richiamava anch'essa a libertà. S'aggiunga che la storia stessa, quale scienza, riacquistò vigore per lunga, paziente, rigorosa cultura; rifiorì, riacquistò colori, luce, vivezza; onde anche per questa rifioritura e preparazione sostanziale di elementi artistici risorsero la poesia storica, il

Poesia della storia.

dramma storico e il romanzo storico. Ma altri che il Sienkievicz, e forse meglio di lui, tenne il retto modo per agevolar la sicura risurrezione di questa antica forma romanzesca. Cioè: il nuovo romanzo storico doveva trar vantaggio nella forma e negli elementi nutritivi dalle forme e dagli elementi che perivano; doveva evolvere non dal vecchio idealismo, ma dalla stessa arte moderna realista; doveva, per esser vitale, attingere la poesia alla realtà più chiara e più profonda della storia. Ed era possibile? È possibile che di nuovo sembri e sia vitale la forma d'arte condannata come falsa dal Manzoni? Appunto il rinnovamento del romanzo storico rivela, meglio d'ogni critica, l'errore del Manzoni. Quel che è « falso » non rinasce, non evolve; cade e finisce. Il Manzoni aveva giudicata falsa una forma molto difficile, così difficile da riuscire, in parte, imperfetta anche a lui e da persuaderlo che fosse impossibile assimilare perfettamente il vero storico al vero fantastico. Ma il condannato a morte sopravvisse. Che sia proprio lui e non un falsario sotto le sue spoglie ce n'assicura il fatto che nelle maniere intenzionali è sempre quello di prima. È quello di prima anche quando si vuole e si definisce « non rievocazione degli eventi storici, ma degli effetti ch'essi produssero ne' costumi e nel vivere privato dei nostri padri ». Ciò fu intenzione fin dello Scott e dei primi scottiani, p. es., del Varese; passò concetto ben chiaro nello Zanolini; ebbe compimento nell'opera del Nievo e del Rovani prima che nel Flaubert, e proseguì in Italia con tentativi dell'Arrighi, della Codemo, del Bersezio, del Caccianiga (*Dolce far niente*), del Caimi (*Su e giù*, scene milanesi dal 1796 al 1814), di F. Fapanni (*L'ultimo dei patrizi veneziani*, '64), di D. P. Caliari (*Angiolina*, '85) e in altri. Per esempio particolare, *Le Memorie di un soldato lombardo*, ('63), che dianzi pareggiammo troppo in fretta alle *Memorie di un repubblicano*, come racconti addensati di aneddoti storici, dimostrano bene gli effetti prodotti dalla dominazione austriaca negli Italiani costretti al duro servizio fuori della patria. L'Arrighi, che dovè certo romantizzarvi memorie autentiche, aveva ragione di tener molto all'originalità e alla vivezza di questo lavoro. E *Le lagrime del prossimo* del Rovetta e *Il piccolo mondo antico* del Fogazzaro appartengono a questa maniera, che si vuol nuova, di romanzi storici. Per tal via si giunge al più recente romanzo storico francese, il quale rappresenta la vita collettiva in una certa età o periodo di tempo.

Nessuna novità intenzionale

Nè v'ha bisogno di confermare per vecchi esempi che non s'impongono oggi nuove vedute alle altre due maniere: quella del romanzo di azione promiscua storica e imaginaria con intervento di notevoli personaggi; e quella del romanzo storico politico, inteso più propriamente e particolarmente a interpretare nei personaggi storici le ragioni segrete della vita pubblica. Nell'una era vecchia la tendenza di sempre più limitare l'azione dei personaggi storici ai fatti acquisiti alla conoscenza generale, come in Tolstoi, Zola, Sienkievicz; nell'altra maniera è malsicura e dubbiosa adesso non meno che negli esempi d'una volta l'indagine di reconditi motivi ad azioni pubbliche politiche, quando i motivi esteriori o palesi di essi son già acquisiti alla generale conoscenza, come in Dora Melegari (*Le Tre capitali italiane,* 1901).

Maniere nuove di romanzi storici, dunque, no. Allora, che c'è di nuovo? Quale l'elemento innovatore? Si è già detto: la realtà; lo studio della realtà con tutti i metodi realista, naturalista, psicologico; con tutte le forze dell' evoluzione per adattar sempre meglio la fantasia alla storia; per ricercare sempre più a dentro, nella storia, l'ideale e la poesia; per conseguir sempre meglio ed elevare ed estendere sempre più lo scopo dell'arte, che è perfezionare l'illusione della verità.

Elementi di realta storica.

L'erudizione, il cumulo delle ricerche erudite durante mezzo secolo intorno la vita sociale e domestica di tutti i tempi, che vantaggio recò al romanziere il quale voglia « evocare il passato mostrando la ripercussione dei grandi avvenimenti su la vita privata e sui costumi del popolo, e il nesso continuo tra ciò che produce i casi memorabili e ciò che governa i casi ignoti e comuni »! Una congerie di notizie minute, di piccoli fatti, di aneddoti sostenne la fantasia nelle visioni del passato come in addietro non era stato possibile; e per il romanziere il documento scoperto in archivio ebbe l'efficacia evocatrice dei documenti colti per via. Poi anche la psicologia evolve. Dopo aver servito all'arte naturalista nello studio dell'individuo, oggi la psicologia ambisce lo studio più ampio della folla, delle moltitudini. Che profitto può trarne il romanziere della vita collettiva, sia regionale o nazionale o d'una parte sociale!

Se non che dalla maggior copia degli elementi realistici e dall'evoluzione storica e dall' ambizione psicologica è accresciuta, in particolar modo per noi italiani, una difficoltà di forma, in quanto all'espressione dello spirito antico. Nella frase,

nel dialogo, in tutto il discorso è difficoltà somma usare senza sforzo un linguaggio che non sia arcaico, che sia ancor vivo, eppure ci dia naturalmente anche il sentore del passato. Il romanzo storico rinnovato preferisce perciò attenersi alla storia recente.

I Vicerè del De Roberto.

Caratteristico, perchè attesta l'evoluzione spontanea del naturalismo, è il romanzo di Federigo De Roberto, *I Vicerè* (1893). Di *Vicerè* ha nomignolo la famiglia degli Uzeda; un Lopez Ximenes d'Uzeda essendo stato Vicerè di Carlo II in Sicilia. Il romanzo comincia nel 1855 con la morte d'una principessa che lascia in contrasti e rivalità sette tra figli e figlie, quattro cognati e le famiglie congiunte per tutti costoro, e i monasteri che con essi hanno attinenza per due monaci e una monaca. Protratto dal 1855 all'82 con tanta folla di personaggi e di casi famigliari, il romanzo riflette le vicende politiche della Sicilia mentre ne rappresenta i costumi tradizionali, in particolar modo dell'aristocrazia, i quali invano tentano resistere ai tempi nuovi. Motivi esterni, motivi famigliari e intimi agitano tutta questa gente con ricordanze borboniche, tentazioni liberali, interessi e passioni. Così, più che un'azione complessa, vi hanno altrettante azioni quanti sono i personaggi principali, e tutte le azioni sono intese a generar l'impressione complessiva dei costumi e dei tempi. « Obiettivismo », fedeltà al documento storico e al documento umano e « verismo » di linguaggio contennero tanta mole in tecnica efficace. Molti personaggi vivono naturalmente. Virtù e vizi; pettegolezzi e scandali; vita di palazzi e di conventi e vita pubblica son rischiarati e coloriti nella farragine materiale con una semplicità per amor della quale l'incuranza della forma talvolta giunse fino alle barbarie. Opera insigne. Ma perchè i critici dovettero lamentare che non piacque quanto meritava? Forse per questi due difetti che sono del metodo più che del De Roberto. Mancanza d'un'azione centrale; uniformità psichica nei personaggi. Non vi sono episodi intorno ad un'azione che preponderi drammaticamente e vincoli l'attenzione; ma fatti e passioni s'innestano, s'intrecciano conservando ciascuno e ciascuna singolarmente valore suo proprio; quasi per una misura comune. Il confronto fra un tal romanzo e il poema epico cavalleresco corre perciò alla nostra mente. Ma il poema aveva un gran vantaggio sul romanzo: la bellezza, l'attraenza della forma; mentre il romanzo episodico decade naturalmente nelle umiltà della cronaca. L'altro difetto è sempre quello della scuola

« naturalista », che personifica costantemente la vita umana per mezzo di impronte caratteristiche eccezionali. Nei *Viceré*, *tutti* e *tutte*, *giovani e vecchi*, *fratelli e sorelle*, *zii e nipoti*...., si buttano addosso *volta per volta*, l'*accusa di stravaganza*, di *ossessione* e di *pazzia*. È una numerosa, troppo numerosa, famiglia di degenerati, di mistici e di violenti, e la degenerazione vi assume una forma di conversione repentina per tutti, e sono tanti! Per quanto verosimili, psicopatie e manie determinano il carattere anche dei congiunti agli Uzeda e dei conoscenti e degli amici, e per quanto al mondo siamo tutti anormali, chi per un verso e chi per un altro, chi poco e chi molto, non perciò l'arte deve stancarci di anormalità e di fenomeni. Tutt' altro!

La *Bufera* di Calandra.

E perchè stancò o non piacque come sembrò meritare un altro romanzo, in cui ha ricostruzione l'ambiente piemontese in uno dei più epici e drammatici periodi dell'età moderna: quello dell'invasione Francese dal 1797 al 1799? Nella *Bufera* (1899) di Edoardo Calandra siam già fuori dalle angustie del metodo naturalista. Vi è unità d'azione per la favola d'un giovine conte realista e della moglie di un medico giacobino, vedovata non si sa se dalla rivoluzione o dal tradimento; vittime infine, entrambi, della reazione villana; e l'innesto della favola nella storia v'è cosi naturale che tutto il racconto pare narrazione unica. Senza fatica lo stile, che ha della semplicità manzoniana, intona narrazione e dialoghi al colore storico.

Ma scarseggia la vita dei personaggi principali e secondari; rimasti quali potrebbero mostrarsi dalle pagine d'una vecchia cronaca agli occhi d'un artista che poi non curi imprimerne le imagini con arte profonda; nè vi è chiara la prospettiva dei luoghi; nè vi persuade la verosimiglianza di certi episodi melodrammatici, sebbene drammatico vi persista sino alla fine il mistero di quel medico scomparso, protagonista occulto, assente e pur sempre presente all'azione.

CONCLUSIONE

I nostri giovani scrittori di romanzi che nacquero verso il '70, o poco dopo, quando il Naturalismo era a mezzo del suo cammino, si trovarono a operare, alla fine del secolo, in piena reazione all'arte naturalista. Di essa i più dei nuovi ribelli esagerarono i danni e negarono o non conobbero i benefizi, primo dei quali l'abitudine dell'osservare. Al metodo obiettivo opposero il soggettivismo; all'indifferenza nel considerare la nuda realtà, opposero la nobilitazione della forma, l'individualismo, l'egotismo, la sensualità mistica, il simbolismo; e contro alla ristretta visione della vita e alla ristretta esperienza dell'arte, pretesero contemplare l'universo e render l'arte universale.

A che per gran parte diè incitamento la fortuna del D'Annunzio. Ma col principale proposito di elevar la forma questi condusse anche ingegni vivaci e ben nutriti ad attingere alle stesse fonti di lui, o ad attingere come lui a fonti esotiche. Così alla passione romanzesca vennero dai russi violenze di bene e di male, enormità di pensiero e di amore; così nei tentativi di romanzi sociali venne dal Nietzche o dal Barrès un contrapposto individualista all'egualità socialista. Altri sorpassò alle dottrine dei Fouillée, Guyau ed Hennequin cercando l'anima umana al di là delle apparenze, o alla teoria del Rosny che dalla scienza universale cercò estensione alle facoltà estetiche. Altri risospinto dalla patologia dei personaggi d'annunziani a quella o dell'Ibsen o del Dostoyewski o del Prévost, si valse fin del Lombroso per idealizzarne o personificarne le esperienze. — (E. A. Butti: *L'Automa,* '91; *L'anima,* '93; *L'immorale,* '94; *L'Incantesimo,* '97; E. Corradini, *Santa Maura,* '96; la *Gioia,* '97; *Verginità;* U. Ojetti, *Il Vecchio,* '98; L. Zuccoli, *Malefizio*

occulto, ecc.; A. S. Novaro: *L'Angelo risvegliato*, ecc.; G. Anastasi: *La salvezza*; *Il ministro*, ecc.; G. Baffico; C. G. Contri; D. Angeli; T. Giordana; A. Varaldo; R. P. Civinini; A. Panzini; L. D'Ambra; G. Errico; A. Avancini; E. A. Marescotti; e, con quelli già nominati nel c. VI, L. A. Villari, *Le memorie di Oliviero Oliverio*, e S. Darchini, *Un nemico della donna*, umoristi; ed altri, a secolo finito, ancora alla lor prima prova) *.

Nelle nuove tendenze e, come sempre, nelle tendenze giovanili si ha ragione di sperare e di temere. Il pericolo vien dall'esagerazione, dall'imitazione, dall'illusione. La fortuna all'estero dei romanzieri maggiori — D'Annunzio, Verga, Serao, Fogazzaro, Rovetta, De Marchi, Neera, tradotti non solo in francese o in tedesco ma alcuni pur in inglese, russo, spagnolo, greco, danese — troppo inanimisce chi non sa, anche per la storia del romanzo, che non sempre è giusta misura d'arte l'ammirazione straniera; nè la facile e copiosa *réclame* è sicuro indizio, anche per l'arte narrativa, di fioritura ben fruttifera. E mentre il pubblico dei lettori accoglie instancabile e poco guardingo i romanzi di fuori che gli paion più belli per le descrizioni dei luoghi ignoti, per i nomi esotici, per i costumi lontani, e forse per il sapore di cosa straniera lasciata dalle stesse traduzioni malfatte (pochi i traduttori buoni: G. Riguttini; D. Ciampoli; F. Verdinois....), troppo i giovani scrittori risentono anch'essi e ancora del nostro malanno antico e servile per cui è portento ogni cosa straniera; troppo ingenuamente guardano a tutto ciò che arriva di più nuovo, più paradossale, più eteroclito, più cosmopolitico, più pazzesco, più corrotto, più « parigino ». Molte volte in romanzi famosissimi d' oltr' Alpe e d'oltre mare non c'è nemmeno l' attraenza della stranezza; un po' di cultura francese basta a svelar roba vecchia o, magari, roba nostra infranciosata, mascherata e profferta all'Europa con artifizi di decadenza. E ieri i poemi etiologici del Péladan; oggi le cameriere del Mirbeau.....

Alla vita del romanzo italiano come non basta nè il farne discorrere oltr'Alpe, nè il vagheggiarlo qui ad imitazione dell' arte non nostra, nè il vagheggiarlo nostro ma quale poema in prosa « più nitida del marmo, più fluente di qualunque re-

* Non alla prima prova è l'a. di questa *Storia del romanzo*, a. di *Ave; Ora sempre; Sorellina*, ecc.; e (trasgredendo il termine del secolo XIX) dan bene a sperare con le loro prime prove, fra i non nominati, S. Benco, C. Dadone, G. Lipparini, R. Pierantoni, ecc. G. Cena attende a *Gli Ammonitori*.
(nota dell'Ed.).

gale corrente di acqua, più complessa e più varia dei cieli notturni », neppur basta l'accrescer numero di romanzieri a cui questo genere letterario sembri più agevole d'ogni altro. Al male esempio poi cedono — in letteratura — troppe signore.

Sprovvedute di coltura classica per la condizione delle scuole femminili e provvedute soltanto della coltura della scuola normale e dei gabinetti di lettura, le nostre scrittrici di romanzi mancan quasi tutte del mezzo e del freno più necessario per l'arte: la forma, lo stile; e arrendevoli come sempre alle mode e alle impressioni fuggevoli, tiran via a inventar passioni e a narrarle o attardate nel naturalismo con sentimentalità sensuale, o avanzate nell'estetica superumana con d'annunziano fervore. Tra quelle già nominate al cap. VI, han miglior rinomanza Maria Savi Lopez (*Tramonto regale*); Luigi di San Giusto, Regina di Luanto, V. Guicciardi Fiastri, G. Ferruggia, P. Baronchelli, A. Franchi. Altre o si attengono più felicemente alla novella, o son ancora alla lor prima prova romanzesca (Fulvia, Jolanda, Sfinge, Haydée, Térésah, ecc.).

Contenere, avviare non che correggere, spetta alla critica. In verità non ha poco da fare! Piace che nei maggiori giornali e nelle riviste esercitino la critica dei romanzi scrittori esperti d'ogni letteratura (G. Depanis, E. Panzacchi, L. Capuana, D. Mantovani, D. Oliva, V. Morello, E. Checchi, L. G. Ferri, A. Gabrielli, E. Faelli, G. Stiavelli, R. Barbiera, F. De Roberto); piace la esercitino con fede di scuotere il pubblico pigro giovani animosi (M. Morasso, R. Forster, E. Corradini, U. Ojetti, G. Lipparini, F. Del Secolo, Balsamo Crivelli, E. Thovez, G. De Frenzi, F. Gaeta, ecc.). A queste voci i letterati rimasti ai secoli addietro sollevarono il capo dai codici, dai testi di lingua e dai documenti d'archivio e non tutti stupirono a udir discorrere del genere da loro già non curato colleghi e amici quali P. Petrocchi e G. Mazzoni, scrittori quali F. Martini e G. Giacosa. Un erudito profondo in ogni età e poeta ammirato pubblica anch'egli un romanzo. Il *Riscatto* di Arturo Graf ('901) non solo accoglie e svolge una concezione desunta dalla scienza moderna e attenuta alla poesia, e non solo nell'invenzione rivela un accordo di psicologia e d'arte, e nel sentimento della natura e nella idealità dell'amore un'armonia di verità e di sapienza, ma per di più propone con la modernità del contenuto un temperamento di classica eleganza nello stile, che non è nè manzoniano nè d'annunziano, che è originale e sincero.

Ma se alle speranze di un rinnovamento o d'innovamento nell'arte del romanzo danno capacità materiale pur gli editori (oltre che i Treves, benemeriti in ciò da quarant'anni, Sonzogno, Roux e Viarengo, R. Sandron, Chiesa, Baldini e Castoldi, N. Giannotta, Voghera, ecc.) giova ripetere e insistere che il romanzo italiano ha tuttavia da vincere difficoltà che non sono altrove.

Due difficoltà il naturalismo lasciò più evidenti che mai alla reazione estetica: quella del comporre il romanzo della vita nazionale e quella di trovar lingua e stile che avvivino e rispecchino, nel romanzo, la realtà. Ma perchè accrescere le difficoltà con i pregiudizi? Uno è che la letteratura italiana sia rimasta tanto addietro che il cosmopolitismo letterario ne debba prevenire il rinnovamento dei caratteri nazionali. Quando il Goethe ebbe detto: « Io intravedo l'aurora d'una letteratura Europea: nessuno fra i popoli potrà dirla propria; tutti avranno contribuito a fondarla », il Mazzini disse: « Riesce inevitabile lo studio d'ogni letteratura straniera, non per imitar l'una o l'altra, ma per emularle tutte, per trarne i vari modi coi quali la natura si rivela a' suoi figli, per impararvi quante sono le vie del core, quante le sorgenti delle passioni, quanto gli accordi dell'anima ». E diceva il Cantù che rinnegando il carattere nazionale, si traduce e si copia; e diceva il Mamiani che le lettere e le arti accattate dagli stranieri non hanno potenza di radicarsi nè di metter fiori fragranti e durevoli. Poi, come negare che nonostante le secolari partizioni il popolo d'Italia viene acquistando ogni dì più la coscienza dell'anima sua?

Rinvigorite che siano in noi la coscienza e la dignità di gente libera; fatta non più rettorica e accademica ma attiva e feconda la conoscenza del nostro passato, il romanzo, come tutta l'arte nostra, s'impronterà della vita civile e delle costumanze non più regionali, e avrà davvero efficienza nella vita intellettuale e morale di tutto il paese. La rappresentazione del vero consente ogni evoluzione d'arte e di pensiero: il romanzo sarà contemporaneamente romanzo italiano e romanzo sociale se, a quel che sembra, tutta l'arte ha tendenze sociali; o muterà per tendenze diverse, senza esser prima che cosmopolita italiano.

Anche, come negare lingua viva e prosa viva all'Italia quando già s'avverte che cessate le vicende storiche che le impedirono di svolgersi, la nostra prosa vien confermandosi di pari passo alla lingua letteraria, che s'avviva nei dialetti, e alla lingua par-

lata che ogni di più s'accomuna e rinforza e diffonde e confonde con la scritta per l'uso della vita civile? E perchè insistere ancora nel pregiudizio dell'abate Bettinelli settecentista, che la letteratura italiana possa mai rifiorire mancando di un « centro letterario », mentre gli stranieri c'invidiano il vantaggio che tutta la nostra produzione artistica ebbe in passato ed avrà in avvenire venendo in luce da tanti « centri » quante sono le più grandi città?

Le difficoltà saranno vinte; i pregiudizi cadranno. Frattanto importa alimentare in tutta la nostra letteratura, e più nel romanzo, le virtù rigenerative: la meditazione, la sincerità, la semplicità, il sentimento della tradizione.

La meditazione ci avvezzi ad osservare fuori di noi e ad esplorare il nostro cuore, secondo il desiderio testamentario di Giacomo Leopardi; e con la riflessione delle cose osservate e dei fenomeni, con la conoscenza dell'animo umano, con il soccorso della filosofia e della scienza, rafforzeremo le facoltà dell'invenzione e della fantasia. La sincerità ci ritempri alla severità della vita e dell'arte e ci renda grata anche nell'arte del dire quella semplicità che il Leopardi invocava; quella che nasce non da trascuratezza ma da moltissima e continua cura e studio; quella facilità che è in arte la qualità più difficile. E torniamo fiduciosi alla tradizione che nell'arte narrativa e rappresentativa contenne l'indole italiana ed espresse lo spirito italico negli esempi e negli ammaestramenti, con l'intuizione e l'esperienza di Dante e del Boccaccio, del Machiavelli e dell'Ariosto, del Tommaseo e del Manzoni. All'esempio del Manzoni, ai consigli del Tommaseo, all'esperienza di tutti i grandi maestri nell'arte del narrare il nostro romanzo deve rivolgersi perchè, seguendo anch'esso le leggi che lo trasformano e consentendo a un tempo all'indole nostra, si renda manifesto che anche per il romanzo procedere a pari delle altre letterature e attingere nuove bellezze e gloria non è cosa impossibile alla letteratura italiana.

NOTE.

P. I, Cap. 2.° : I. Per le riduzioni in versi del *Filocolo*, ved.: Angelo Emanuele: *Virtù d'amore di Suor Beatrice del Sera* (Catania, 1903). — II. Per più precisa determinazione formale dell'*Ameto* e per le attinenze di esso con i canti XXVII e XXVIII del *Purgatorio* dantesco, ved. la *Storia della poesia pastorale*, ad opera del prof. E. Carrara.

P. I, Cap. 3.°: I. Nel riferire il passo dei *Presepi Dannunziani* incorse l'errore di « tempio » invece che « temprò ». L'A. dei *Presepi* — Garibaldo Bucco — acconsente solo in parte al giudizio che del suo stile diè D. Mantovani: « stile qua superdivino, là popolaresco »; nessun critico avendo indovinata — a suo giudizio — la ragione formale di questo volumetto.

P. I, Cap. 4.°: II. *Gli ambitiosi disegni* d'Alfio Ferrarotti (Bologna, Cardone, 1644) sono da aggiungere, come « racconto politico », ai romanzi politici del '600.

P. II, Cap. 5.°: I. Non per dimenticanza, ma perchè contiene soltanto brevi biografie in forma tra storica e fantastica di sette illustri veneziane, si è tralasciato l'*Anello di sette gemme* (1838) del Carrer, che anche G. Mazzoni nell'*Ottocento* considera tra i romanzieri. — A scusa di dimenticanze che la magistrale opera del Mazzoni potesse qui rivelare, si avverte che quando questa *Storia* si compieva, dell'*Ottocento* non era pubblicato che il principio del cap. VII, *Letteratura di battaglia* (non ancora al paragrafo del *romanzo storico e psicologico*). — III. Uno *scapigliato*, e quale!, fu anche Temistocle Solera; ma nel conto delle imprese e opere di lui più memorande non entra *Michelina* (1842), racconto romantico poco balzachiano e poco paesano nonostante il sottotitolo di « Scena milanese del 1836 », e con affettazione di disinvoltura e aria di sprezzo per la « nuova scuola » realista. Però è curioso leggere in questo insoffribile racconto del '42 quel che doveva poi udirsi dopo il '70: « Gli oltremontani dopo cinquemila anni che i mortali stettero involti nell'errore che la loro natura fosse umana, ci hanno chiariti ch'ella è bestiale », e « ammorbati, .. dipingono la natura selvaggia, feroce, infame, codarda, struggitrice ».

P. I, Cap. 6.° e Conclusione: Romanzi fantastici con argomenti scientifici scrive E. Roggero. Tra i seguaci del Verne gode miglior nome E. Salgari. Tra gli scrittori di racconti dedicati ai ragazzi (Capuana, Fava, Checchi, La Bolina, Vamba, Contessa Lara, Perodi, Cordelia, Lauria, ecc.) resta prediletto C. Collodi per le celebrate *Avventure di Pinocchio*. — Tra i critici si annoveri E. Scarfoglio (*Il libro di don Chisciotte*).

BIBLIOGRAFIA.

Non si citano che le opere da cui si ebbe maggior sussidio o importanza di notizie, e le monografie in cui romanzi furono più ampiamente considerati; nè si ripetono che dove più ne stringe l' obbligo le citazioni dei *Manuali della Lett. Ital.* compilati dal D'Ancona e dal Torraca; delle *Storie letterarie* del De Sanctis, di F. Flamini di V. Rossi; della *Storia univ. della lett.*, *Romanzo*, di De Gubernatis (Milano, 1883); delle letture intorno la *Vita Italiana* (serie di Treves e di Bemporad); del *Manuel della Litt. Française* di F. Brunetière ([illegible]); della *Histoire de la langue et de la Litt. franc. des origines a 1901* (Julleville, Colin, 1899); della *Hist. de la Litt. Angl.*, Taine; della *Litt. Espag.*, Ticknor; della *Hist. Litt. Allem.*, Heirinsck.

PRIMA PARTE.

CAPITOLO PRIMO: Carducci: *Dello svolgimento della Lett. naz.*, in *Opere*, v. I. — P. Rajna: *Le fonti dell'Orlando F.* (1878); — Gaspary: *St. della lett. It.* (1887-'91); — Volpi: *Il Trecento,* in *St. Lett. d'It.* (Milano, Vallardi); — Flamini e De-Gubernatis per i §§ I, II, III, IV; — D. Mantovani: *Il primato moderno del rom.* (*Univ. popol. di Torino*, lit. Giorgis, 1900); — V: *Ricerche intorno ai Reali di Francia per P. Rajna* (Romagnoli, 1872) e *Testo critico dei Reali di Francia,* per cura di G. Vandelli (Romagnoli, 1892-1900, Lib. I e II).

CAPITOLO SECONDO: Carducci: *Ai parentali di G. Bocc.* v. cit. — M. Landau: *G. B., Sua vita e sue opere* (trad. e note di C. Antona-Traversi, Napoli, 1881-'82); — Koerting, *Boccaccio 's Leben und Werke,* Lipsia, 1880; — Volpi, cit.; — E. Cochin: *Bocc.* in *Bibl. Crit. della Lett. It.* (Firenze, 1901). — I — B. Zumbini: *Il Filocolo del B.* (Firenze, 1879); P. Rajna: *Questioni d'amore nel IV lib. del Filocolo* (Romania, janv. 1902). — III — R. Renier: *La Vita Nuova e la Fiamm.* (Torino, 1879).

CAPITOLO TERZO: Carducci: *Dello svolg. della L. Naz.*, cit. — Burckhardt, *La civiltà del Rin.* (Firenze, 1900); — V. Rossi: *Il Quattrocento* (Vallardi); — Flamini: *Il Cinquecento* (Vallardi); — Passano: *I novell. ital. in prosa* (1878); — Albertazzi: *Romanzieri e rom. del '500 e del '600* (1891). — I — A. Wesselofsky, in *Scelta* del Romagnoli, disp. 86-88; — D. Gnoli: L'*Hypnerotomachia* in *Rivista d'Italia,* a. II, ff. V e VI; — Albertazzi: *Un romanzo per Lucrezia Borgia* in *Lettura,* agosto 1902; — *L'Historia di Fileto Veronese* per cura di S. Biadego (Giusti, 1899); — *Storia di due amanti,* in *Bibl. Rara* (Daelli, 1864); — G. Zannoni: *Storia di due amanti,* in *Rendiconti dell'Acc. della C.* IV, VI, 116; — Camerini, *Mescolanze d'amore,* in *Profili lett.*; — II — C. Simiani: *La vita e le opere di N. Franco* (Torino, 1894). Il Simiani vede scarsa nella *Filena* l'influenza del Boccaccio! — III — M. Scherillo: *L'Arcadia di I. S.* (1888); — Torraca: *La materia dell'Arcadia del S.* (1888); — D'Ovidio, *Nuova Ant.*, magg. 1888. — IV — Zanella, *Apuleio e Firenzuola* in *Nuova Antol.*, 16 giug.

1887; — E. Sicardi, *Giorn. storico,* XVIII; — De Gubernatis, cit.; — V — De Gubernatis, cit.; — Rohde: *Der Griechische Roman und Seine Voorlaüfer;* — ancora De Gubernatis, cit.; — Pref., a *Dafni e Cloe*, Londra, 1723 e A. M. Salvini pref. a *Senofonte Efesio*, Londra (Firenze) 1757.

Capitolo quarto: Koerting, *Geschiethe des Französichen rom. in jahrund* XVII (Lipsia, 1885); — Le Breton: *Le Roman au XVII sièclé;* — A. Belloni, *Il Seicento* (Vallardi); — L. Maigron, *Le roman historique à l'èpoque romantique.* — Per il § II: *St. della Lett. It.*, B. Wiese e E. Percopo (Torino, 1902). — III — Guerrini, *La vita,* ecc.*di G. C. Croce* (Bologna, 1878) e D'Ancona in *N. Antol.* gen. 1879; — G. Martinozzi, *Il Pantagruele,* 1885; — Manno, *Un umor. del seic.* in *Giorn. st. della Lett.* XXXVI, f. 114. — IV — Le Breton, *Le Roman au XVIII s.* (Parigi, 1898); — E. Masi in *Fiabe di C. Gozzi* (1885) e *La Vita,* ecc. *di F. Albergati C.* ('88); — Baretti, *Frusta*; — G. Gozzi, *Osservatore;* — C. Goldoni, *Memorie;* — Carducci, *Storia del « Giorno » di G. P.* (1892); — G. B. Marchesi, *Studi e ricerche intorno ai nostri Romanzieri e rom. del sett. coll'aggiunta di una bibl. dei rom. ital. orig. e trad.* (Bergamo, 1902): bel lavoro che la bontà dell'A. mi consentì conoscere avanti la pubbl.; — Lo stesso e Bertana, *Giorn. st. della lett.*, XXXVII, XXXVIII; — V. A. Lepreri, *A. Verri* e *le « Notti R. »* (1900): studio di qualche utilità solo per la parte biografica; — B. Montanari, *Della vita e delle op. di I. Pindemonte* (Venezia, 1834); — T. Concari, *Il Settecento,* e G. Mazzoni, *L'Ottocento* (Vallardi); — M. Wilbur L. Cross, *The Development of the English Novel* (New Jork, 1901).

SECONDA PARTE.

Capitolo primo: I — G. Chiarini, *L'ediz. dell'Ortis del 1798* in *La Vita It.*, 16 mar. 1897; — Medin, *La vera storia di J. O.* in *Nuo. An.*, m-giug. 1895: — G. Mazzoni, *L'Ottocento,* cit.; — Carducci, *Del Rinnovamento,* cit.; — De Sanctis, cit.; — A. Graf, *Foscolo, Manz., Leop.* (Torino, 1898). — II — Marchesi, cit.; — Maigron, cit.; — G. Mazzoni, cit.; — Scott; pref. alla 3.ª ediz. del *Wawerley;* — Bazzoni, pref. al *Falco della Rupe* 5.ª ed. (1868); — Leopardi, Lettera 427, t. 2.°, Napoli (1860).

Capitolo secondo: Maigron, cit.; — Scalvini, pref. ai *P. Sposi* (Le Monnier, 1892); — Carducci in *Conf. e Batt.* op., V; — F. d'Ovidio, *Discussioni Manz.* (Città di Castello, 1886); — Tommaseo, *Diz. estet.* (1840) in « Bazzoni », « Varese »; — Bazzoni, pref. al *Falco,* cit.; — A. G. Barrili, *Parole al vento*, nel giorn. *Il Giorno,* 1.° lug. 1900.

Capitolo terzo: A una bibliogr. manzon. attendono A. Rondani (*Nat.* e *Arte,* 1.° g. 1901) e G. Sforza. — Carducci, *Del Rinn.*, cit.; — Tommaseo, *Diz. estet.*, *Manzoni*, — De Sanctis, op. cit. e *La Lett. it. nel sec. XIX* (Napoli, 1898); — Bonghi, *Inaugur. della sala manz.* in Morandi, *Antol. della cr. mod.*; — L. Beltrami, *A. M.* (Hoepli, '98); — E. Panzacchi, *Vita it. nel Risorg. (2.ª* s., 1899); — D'Ovidio, *Saggi critici* ('76); — D'Ancona, *Curios. stor. e lett.* (1883); — G. Mazzoni, *L'Ottocento,* cit.; *Scritti postumi di A. M.* a cura di G. Sforza, V. I, 1900. — I — Carcano, pref. ai *P. S.* (ed. Paravia); — Scalvini, pref. ai *P. S..*, cit.; — Cantù, *Reminiscenze,* 1882; — S. S. *Manzoni, la sua fama* ect. 1885. — Bazzoni, pref. al *Fal.*, cit.; — S. Beuve, *Fauriel e Manz.* in *Bibl. critica* (Sansoni, 1895, n. 6); — Mazzini, *Scritti ed. ed ined.*, II, pag. 41-51; — Carducci, *Lett. del Risorg.*, II (*Mazzini e il popolo*); — II — Cantù, *La Lombardia nel sec. XVII* (1831) e op. cit.; — D'Ovidio, *Disc.*, cit.; — III: G. Bindoni, *La top. dei P. S.* (1900); S. S., cit.; — D'Ancona, *Ant.*, cit.; — Tommaseo, *Postille* in *N. Ant.*,

giug. 1890); — A. Graf., op. cit.; — Petrocchi in *P. S.*, Firenze, Sansoni, 1893-1903; — A. Fogazzaro, *Un'opinione del Manzoni* (1892); — D'Ovidio (e Sailer) in op. cit. — Per l'*Innominato*: Giov. Vidari in *Rassegna Nazionale* (1.° e 16 dic. '95); — D'Ovidio, *Ill. Ital.*, 17 mag. '97. — Per l'*Innominato* e *d. Abbondio*, Graf, cit. — Per *d. Abbondio*, Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei*. — Per il *p. Cristoforo*, Paoli, *N. Ant.*, 15 g. '95. — Per *d. Ferrante*: Albertazzi, *Fanf. della Dom.* XXII, n. 6. — Per *Agnese*, lo stesso, *Natura ed Arte*, a. VII, n. 15. — IV — D'Ov., *La morale, la religione, il pessim. nei P. S.* in *Fanfulla della Dom.* a. VII, 5, e op. cit.; — Tommaseo, *Postille*; — Panzacchi, cit.; — Nencioni, *Umorismo e umoristi* in *Ant.*, del Morandi; — M. Barbi, *L'umorismo nei P. S.* (Firenze, 1893); — V. Reforgiato, *L'umorismo nei P. S.* (1897); — C. Villani, *Il sentimento della natura nei P. S.* (1900, Caserta). — V e VI — Zaiotti, cit. nel testo; — Tommaseo, *Appendice al Duca d'A.*; — Cestaro, *La Storia nei P. S.* in *Studi st. e lett.*, Torino, 1894; — Mazzini, cit.; — De Gubernatis, *A. M.*, *Studio biogr.* (1879); — Graf, cit.; — G. Mazzoni, cit. — VII — D'Ovidio, *Le correzioni ai P. S. e la questione della lingua*, 4.ª ed.. 1895; — G. Mazzoni, *N. Ant.*, 15 ag. 1893; — Carducci, *Confessioni e batt.*, op., XVII; — Del Lungo, *N. Antol.*, 1 mar. 1901. — VIII — Carducci, in *Ceneri e faville*, op., XVII, e *Bozzetti e Scherme*; — Vismara, *Bibliogr. manz.* (1875); — *I P. S. illustrati*, Clerici, in *Riv. d'Ital.*, IV, 3.

Capitolo quarto: I: — Tommaseo, *Diz. Est.*: *Campiglio, Saluzzo, Jäger*; — Cantù, *Memorie* cit., II p. 191. — Ivi, *Lett.* del Tommaseo, 7 mag. '35 e 25 ap. '37; — D. Mantovani, *Il Poeta Soldato* (Milano, 1900); — Panzacchi, *Teste quadre* (Bologna, '81); — D' Ovidio, *Discuss.*, pag. 81; — Mazzini,op. II; — D'Azeglio, pref. al *Nic. de' Lapi*; — Cantù, pref. dell'ed. a *M. Pusterla* (Torino, 1843); — De Sanctis, *Scritti vari* (Napoli, '98); — Brognola, *T. Grossi e il M. V.*, Perugia '95. — II — Mazzini, op. cit.; — Tommaseo, *Diz. Est.*, *Guerrazzi*; — Bosio, *Opere e Vita di F. D. Guerr.* (Milano, 1877); — Zambasi, *L' Assedio di F.* (1897); — Masi, *Fra libri e ricordi della riv. it.* (1897); — Panzacchi, *Vita It. nel Risorg.* III, 98. — III — Mazzoni, *L' Ottocento*; — Marchesi, *Un rom. sat. nel '700*, in *Giorn. st. di L.* V. XXXVIII; — Carducci, *Primi Saggi*, op., II; — C. Bini, *Scritti editi e postumi* per cura di C. Levantini (1869). — IV — Vismara, *Bibl. di F. D. Guerrazzi* (1880); — De Sanctis, *L'Ebreo di V.*; — Bresciani, in op. cit. nel testo; — V — L. Fortis, *Conversazioni*, « Capranica » (1877); — De Antonio, *Quo Vadis?* e *Mondo antico* (Torino, 1900); — P. Treves, *Quo Vadis? e Bulwer* in « At. Veneto », a. XXIII v. II: L. Perelli, pref. alla *Giovinezza di Gi. Ce.* (Milano, 1876); — G. Stiavelli, *Letterat. garib.*

Capitolo quinto: De Gubernatis, *Il rom.* cit, pag. 323-330; — De Sanctis, *Scritti vari*, cit; — E. Camerini, *Nuovi Profili*, II (Milano 1875); — Carcano, pref. al *Gabrio*; — Panzacchi, *Teste quadre* (1881), e *N. Tommaseo* in *Corriere della Sera* n. 250, 1901: — L. Pirandello, *Fede e Bellezza* in *Roma Lett.* n. 22, 23 (1898). In rapporto all'evoluzione del romanzo straniero: Albertazzi, *Fede e Bellezza, e il Naturalismo del T.* in *Riv. d'It.* f. II, 1898 e *Precursori ital. nell'Evol. del rom.* in *Flegrea*, 5 nov. 1901; P. Prunas, *La critica, l'arte e l'idea sociale di N. T.* (1901). — II — A. Linaker, *G. Ruffini* (1882): erroneam. vi si attribuisce al Ruffini il primo uso dell'elem. storico contemp.; — D. Mantovani, *Il poeta soldato* (Milano, 1900). — III — G. Sangiorgi, *Rovani*, in *Riv. Europ.* a. V, t. II, f. I; — P. Levi, *Il rom. politico*, in *Riv. pol. lett.* 15 nov. 1900; — Albertazzi, *Precursori*, cit.; — Zoncada, pref. allo *Siciliana* (1858); — Carducci, *Ceneri e faville*, ser. 1.ª.

[illegible]: Zola, in Julleville, *Hist. de la lang.* ecc., cit.; — Maupassant, pref. a *Pierre et Jean*; F. Brunetière, *La litt. europ. au XIX s.* in *Rev. d. d. M.* 1 dec. '99; *Critique et Roman*, ib., 1 sep. '90; — *N. Antologia*, F. Martini, marzo 1888; E. Panzacchi, lug. 1889; E. Masi, nov. 1889; R. Bonghi, mag. 1883 e 16 dic. '89; — Graf, *Foscolo, Leop. M.* cit.; — Camerini, cit. — G. Villa, *Gli odierni rom. psicol.* in *Rivista d'Italia*, 1899, f. 8.° — I — Farina, pref. al *Numero 13* (1895); — L. Lodi, *Tribuna*, 1902, n. 63; — Butti, *Nè odi nè amori*. — Per Rovetta, Franchetti, in *N. Ant.*, LXIII, 33 e CXXXVIII dic. 1894; — De Amicis, in *Nat. e Arte*, XI, f. 10. — Per De Amicis: D'Ovidio, *Saggi critici*, cit. e *N. Ant.*: Gnoli, mar. 1880, Masi, 16 giug. 1890; Villari, lug. 1889, Panzacchi, 16 ag. '89; — Croce, *La Critica*, a. I, f. III. — Per Bersezio: Camerini, op. cit.; — A. Gotti, in *Riv. d'It.*, III, 2. — Per Neera: I. Stramick, *Rev. Bleue*, ap. 1902; — G. Menasci, in *N. Ant.*, 16 sett. 1901; — L. Tissot (*Revue Suisse*) *Minerva*, dic. 97. — II — Capuana, *Per l'arte* (1885) e *Cronache letter.* (1899); — Verga, pref. ai *Malavoglia*; — Panzacchi, *Teste quadre* (1881); *Critica spicciola* (1886); *Morti e viventi* (1889)); U. Ojetti, *Alla ricerca dei letterati* (1895); — V. Morello, in *Tribuna* n. 319 (1901); *Quarterley Review* (1902) in *Minerva*; — E. Rod., *Études sur le XIX siècle* (1879); — Croce, *La Critica* a. I. f. IV. — Per Capuana: E. Corradini, *Marzocco*, 1901; — E. Panzacchi, *N. Ant.* 1.° lug. 1902. — Per la Serao: Nencioni in *N. Ant.* 15 ag. 1883 e 1.° lug. '85; — L. Lodi, in *Riv. Mod.*, n. 3, ser. II; — E. Panzacchi, *Critica spicciola* e *Morti*, ecc. cit.; — G. Chiarini, *Domenica del Fracassa* a. II n. 33; — R. Doumic in *Revue de deux m.*, 1891; — Croce, *Critica*, a. I, f. VI. — Per Oriani: Panzacchi, *Al rezzo*, 1875; — De Amicis, in *Gazz. dell'Em.* 1901. — Per De Roberto: E. Masi, *N. Ant.* 16 nov. '89. — Per Mastriani: De Luca in *Natura ed A.* a. XI n. 18. — III — A. Fogazzaro, *Dell'avvenire del rom. in It.*, Vicenza, Burato, 1872; — P. Molmenti, *Fogazzaro*, 1900; — Rumor, *A. F.*, *La sua vita*, ecc. (1896); — Ojetti, op. cit. e *L'opera morale ed art. di A. F.* in *N. Ant.*, 1 mag. '97; — Panzacchi, *Il mistero del p.*, in *N. Ant.*, 16 gen. '89; — G. Giacosa, *Tre senatori*, in *N. Antol.* 16 dic. '96; — Butti, op. cit.; — E. Nencioni, *Cortis* e *Malombra* in *N. Ant.* LXXXI, 51 e LXXXII, 52; — Panzacchi, *Malombra* in *Al rezzo* cit.; — Croce, *La Critica*, a. I, f. II, e *Appunti bibliografici* per Fogazzaro, De Amicis, Verga, *Critica*, a. II, f. I e II: — L. Groppallo, *Autori italiani d'oggi*, 1903. — Per De Marchi: D. Mantovani, in *Letteratura contemporanea*, 1903; — G. Negri, pref. a *Col fuoco non si scherza*, 1900. — IV — Intorno al D'Annunzio si è scritto e si scrive tanto, in ogni tono e ad ogni modo, in Italia e per tutto il mondo, che una bibliografia d'annunziana è per ora, e forse per sempre, impossibile. Un saggio ne promette il Croce per la *Critica* a. II, f. III; del resto, molti scritti, noti a molti, non si citano qui perchè non furon necessari alla sintesi e ai giudizi particolari di questo capitolo. — D. Mantovani, *Il primato moderno nel romanzo: Lezioni stenografate all' Univ. pop. di Torino* (1900); A. Sedgwick in *Minerva* v. XIV: — M. De Vogüé in *Revue des deux m.* 1.° gen. '95; — G. Busolli, *G. D. A. e la sua evoluz. poetica* (1902); — Ojetti, op. cit.; — Capuana, *Cronache letterarie* (1899). — Per il *Piacere:* Panzacchi, *Fra morti e viventi*, cit. — Per Bourget e Gautier: Julleville, cit. T. VII. — Per Byron: Cantù, *St. univers.* e *Minerva* XIV, 4. — Per Nietzche: Morasso, *Flegrea*, ser. II, 5. — Per il *Piacere* e l'*Innocente*: Nencioni in *N. Ant.* CXXVII, 42, 1892. — Per l'*Episcopo:* Capuana, op. cit. — Per il *Trionfo della M.*: U. Fleres, *N. An.* 1.° gi. '94. — Per le *Vergini*, *N. An.* 1.° nov. '95; — Rastignac, *Tribuna* a. XIII, 298. — Per il *Fuoco*, Capuana in *Riv. d'It.*, III, 30; — Panzacchi in *N. An.* 15 ap. '900; D. Mantovani, *Letteratura contemp.*,

1898; G. Mazzoni, *Plagi e non plagi* in *Vita It.*, 25 mag. 1896; — Panzacchi in *Morti e viventi*, cit.; — E. De Amicis, *Ill. Ital.*, n. 14, 1902. — Sighele, in *N. Ant.* 1 mar. 1901; — D. Oliva, ibidem; — Mariano, *La arte libertas*, in *Riv. d'It.*, VI, 10; — *G. D'A. giudicato in America*, in *Minerva*, XIV, 4. — Per tutta l'opera d'ann.: Croce, nella *Critica*, a. II, f. I e II; R. Bonatti, *Il rom. artistico*, 1903; — V — Ojetti, op. cit.; — E. Rod, *Grande Revue*, 1.° ap. 1900; Wyzewa, *Renaissance du rom. hist. en Angl.* in *R. de d. M.*, 19 jan., 900, e Doumic, *Rev. de d. M.*, 15 n. 1902; — P. Levi in *Riv. pol. e lett.*, 15 nov. 1900.

CONCLUSIONE: F. Brunetière, *Le roman de l'avenire* in *R. d. d. M.* 1 giug. 1901; Doumic, *Revue de d. M.*, 1 dic. 1897; — Cantù, *St. Un.*; — Marcani, *Prose letterarie* (Firenze, 1857).

STORIA
DEI
Generi Letterari Italiani

IL POEMA CAVALLERESCO

(Volume II)

DI

FRANCESCO FÒFFANO

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO

PREFAZIONE

Accettando di collaborare a questa **Storia dei generi letterari**, io non mi sono dissimulato che andavo incontro ad alcune difficoltà: quella di dover preparare un volume con un numero prestabilito di pagine, e dentro un determinato limite di tempo; e quella, ben più grave, di dar notizia di una serie di opere letterarie, alcune delle quali per la loro stessa natura mal si adattavano ad essere collocate in una piuttosto che in un'altra categoria.

Di alcuni generi letterari non si dà, nè si può dare in astratto una storia: noi consideriamo come tale una serie cronologica di opere che hanno bensì maggiore o minore affinità tra di loro sì riguardo alla materia e sì riguardo alla forma, ma ognuna di esse presenta caratteri intrinseci ed estrinseci, i quali, differenziandola da quelle che immediatamente la precedono ovvero la seguono, la ricollegano idealmente con altre opere che di quella serie non fanno parte. Così i critici continuano a distribuire i nostri poemi narrativi in categorie ben determinate, battezzando l'uno epico, l'altro cavalleresco, un terzo eroicomico, laddove elementi epici, romanzeschi e comici si associano e si confondono in molti di essi; pongono tra gli eroicomici l'*Orlandino* e la *Moschaea* del Folengo, lo *Scherno degli dei* del Bracciolini, il *Torracchione desolato* del Corsini (opere disparatissime), e ne escludono il *Morgante* ed il *Mambriano*, ch considerano senz'altro come veri poemi cavallereschi, laddove hanno con quelli alcuni tratti notevolissimi di somiglianza.

Questa difficoltà, come dicevo or ora, ho incontrata più volte lungo il cammino. Dovevo io parlare, ad esempio, dell'*Avarchide* dell'Alamanni, del *Fidamante* di Curzio Gonzaga, del *Baldus* del Folengo, ovvero lasciare che ne trattasse chi fa la storia del poema epico o quella della poesia giocosa? E del poema eroicomico dovevo tacere affatto, come quello che rappresenta, piuttosto, una reazione alla poesia epica od epico-cavalleresca?

Ho cercato adunque di mettere d'accordo le ragioni scientifiche con quelle dell'opportunità pratica, e spero d'avere scritto un libro nel quale, dato l'argomento, non sieno nè lacune, nè ridondanze. Mi cade qui in acconcio di far notare a chi legge, che il lavoro cui ho posto mano, quantunqne faccia parte da sè, non vuol essere considerato solo in se stesso, ma anche in relazione con quello del Crescini, nel quale si tratta del poema cavalleresco fino al Pulci; questo spieghi la brevità con cui ho parlato intorno gli antecedenti di alcune opere e forme.

Quanto alla distribuzione della materia, ho creduto di raggruppare le varie notizie più secondo un criterio storico e scientifico che pratico, non preoccupandomi punto se, in un libro non scolastico, ne uscivano capitoli troppo lunghi o troppo brevi, e se per ogni argomento mancava un titolo speciale; per questo ho messo un doppio indice alfabetico in fondo al volume.

In un libro come il presente, che vuol essere piuttosto il compendio di quanto è stato scritto intorno ad un determinato argomento, che frutto di ricerche speciali, niuno vorrà cercare novità di idee a proposito di alcuni autori più noti. Dirò anzi che quanto all'Ariosto, all' Alamanni, al Tasso, la difficoltà stava anzi nel raccogliere e coordinare il materiale critico copiosissimo; l'immortale poema del primo e le opere degli altri sono state studiate dai critici sotto ogni rapporto. Spererei che non mi fosse sfuggito alcuno degli scritti più importanti intorno ad essi; dei quali scritti ho tenuto conto ogni qualvolta mi parve vi si dicessero cose che si potevano accettare senza discussione, in caso diverso accennai in nota al contenuto, aggiungendo qualche osservazione; volli insomma che dalle note trasparisse come il sostrato del mio ragionamento.

Ma per qualche autore, voglio dire per il Bojardo, ho dovuto lavorare da me, chè, all'infuori delle pagine magistrali

del Rajna, non s'hanno lavori organici veramente importanti: solo ora si è incominciato a studiarne le fonti.

Ed anche mi si consenta dire che, per ciò che riguarda buona parte degli scrittori minori, l'opera mia è del tutto nuova, e frutto di ricerche mie proprie. La difficoltà di avere sott'occhio testi rarissimi, ha fatto sì che anche gli storici più autorevoli e più recenti della nostra letteratura, trattando de' poemi cavallereschi minori, andassero ripetendo quello che è stato scritto dal Ferrario e dal Ginguené; e poichè questi due critici, avendo avuto occasione di leggere alcuno di quei dimenticati e rari poemi, ne avevano trattato nelle loro opere, così il Tromba, il Da Narni, il Brusantini hanno avuto l'immeritato onore di essere, tra i minori, quasi gli unici dei quali si faccia parola.

Io dunque ho cercato di avere notizia diretta o indiretta di quanti più ho potuto di tali poemi, ma mi sono guardato bene dalla smania di trattare ampiamente di tutti; ho detto per altro quanto basta perchè si abbia un idea e della loro contenenza e del loro valore.

In tal maniera ne ho tolto dall'oblio alcuno che pur meritava di essere ricordato; ho reso un servigio (oggi, specialmente, in cui acquistano sempre maggiore importanza gli studi comparativi e la ricerca delle fonti) ai critici ai quali interessasse per avventura conoscere solo la contenenza di alcuni di quei poemetti; ho corretto errori che si andavano perpetuando, come quello che il *Rugino* fosse una continuazione dell'*Innamorato*, ed ho poi raggiunto il fine più immediato cui miravo, di far conoscere meglio, mediante la esatta cognizione dei mediocri, il valore dei sommi.

Nelle questioni controverse o che sono ancora *sub iudice*, ho esposto oggettivamente i fatti, lasciando in qualche modo il lettore libero di aderire all' una od all' altra opinione: entrando a trattarne io stesso, mi sarei dovuto dilungar troppo ed avrei tolto al libro quel carattere che l' Editore vuole esso abbia.

Nella bibliografia ho abbondato, e per le ragioni dette od accennate, e perchè in un volume che raccoglie e coordina quanto è stato scritto su la nostra poesia cavalleresca dal rinascimento in poi, il citare anche opuscoli di scarso valore non doveva riuscire un ingombro inutile. Tali invece sarebbero state le citazioni di operette od opuscoli nei quali si

parlava del Bojardo, dell'Ariosto e via via, ma o sulle generali o con particolare riguardo ad altre delle loro opere.

Licenziando al pubblico il mio lavoro, altrettanto modesto ne' suoi intenti quanto coscienzioso nella sua fattura (e se lo sanno i miei occhi, che si rifiutano ormai di servirmi a dovere), io rivolgo un ringraziamento al prof. Vincenzo Crescini che mi volle suo collaboratore, ed a Vittorio Rossi, nella cui biblioteca ho trovato in gran copia libri ed opuscoli che mi sarebbe stato assai difficile procurarmi per altra via.

Milano, agosto del 1904.

Francesco Fòffano.

INDICE DELLE MATERIE

CAPITOLO PRIMO.

Il poema cavalleresco alla corte degli Estensi nella seconda metà del quattrocento.

CAPITOLO SECONDO.

Il poema cavalleresco nel punto culminante del Rinascimento.

CAPITOLO TERZO.

L'evoluzione del poema cavalleresco attraverso il cinquecento: il poema eroico-cavalleresco.

CAPITOLO QUARTO.

La parodia del poema cavalleresco nel cinquecento.

CAPITOLO QUINTO.

Il poema cavalleresco nel sei e nel settecento.

IL POEMA CAVALLERESCO

(Volume Secondo).

CAPITOLO PRIMO

Il poema cavalleresco alla corte degli Estensi nella seconda metà del quattrocento.

Le tradizioni cavalleresche in Ferrara ai tempi di Borso e di Ercole I. — Matteo Maria Bojardo: cenni biografici. — L'*Orlando Innamorato*: la materia e la forma; — i pregi d'arte. — Le «continuazioni», ed i «rifacimenti» del Berni e del Domenichi. — Il Cieco da Ferrara ed il *Mambriano*. — Altri poeti.

Le tradizioni cavalleresche in Ferrara.

Ogni opera d'arte, ma più specialmente un' opera letteraria è in qualche modo il prodotto di elementi soggettivi ed oggettivi, e a determinarne la natura, a costituirne l'essenza contribuiscono da una parte la mente e l'anima dell' artista, dall'altra quella somma di circostanze esterne che noi con parola novissima, ma efficace, chiamiamo l'ambiente. Certo non è facile sceverare quello che l'artista ha cavato dal fondo della propria coscienza da quello che gli è stato suggerito, e, sto per dire, imposto dal gusto, dalle inclinazioni, dalle condizioni psicologiche e morali dell'età sua, in una parola dal momento storico artistico, ch' egli concorre bensì a creare, ma di cui fino ad un certo punto risente l' influsso. Ad ogni modo non potrebbe dare giudizio sicuro ed esatto su un' opera d'arte chi non tenesse presente, fin dove può, questo principio di indagine critica.

L'evoluzione, adunque, del poema cavalleresco sulla fine del quattrocento e sul principio del cinquecento è conseguenza in parte del nuovo ambiente in cui quello venne a trovarsi, in parte dell'opera che vi spesero attorno i cultori di esso.

Sebbene una storia del costume in Italia non sia stata ancora scritta, e non si possano quindi tracciare con mano sicura le condizioni del vivere civile nelle varie regioni di essa in questo o in quel secolo, pure abbiamo sufficienti accenni che ci fanno intravvedere qualche cosa e ci permettono di asserire fatti che non temono smentite.

Alcune città dell'Italia superiore, e segnatamente quelle nelle quali avevano posto stabile sede o facevano lunghe dimore case principesche, che da qualche secolo tenevano in mano il governo, nè avevano a temere di sommosse o rivolgimenti interni, conservavano una tradizione di consuetudini signorili e di costumanze gentili, che la rinnovata cultura del secolo decimoquinto contribuiva a mantenere vive. Erano « danze peregrine e dolci canti », cavalcate di dame e cavalieri, giostre in cui « i giovanetti arditi e i cor virili » facevano prova di valore e di coraggio; imprese che richiedevano forza e destrezza, ed erano rimeritate da un sorriso della propria donna; duelli tra dame e dame, nei quali servivano da armi fiori ed acque profumate: cacce con cani ed uccelli, liete conversazioni nelle sale dorate o ne' profumati giardini: tutto quell'insieme di forza e di gentilezza, di grazia e di audacia che il Bojardo espresse e rappresentò con tanta leggiadria di verso nel suo canzoniere (145.° st. 4). I principi collo splendore delle loro corti, un'aristocrazia del sangue la quale sdegnava altro mestiere che non fosse quello delle armi, un'aristocrazia dell'ingegno che cercava nello studio delle lettere una sorgente di diletto a sè ed agli altri, mantenevano in onore a Ferrara, a Mantova, a Reggio, a Bologna quella vita e quegl'ideali, che già centocinquant'anni innanzi Dante lamentava, a torto, quasi scomparsi. Valore e cortesia poteva dirsi il motto di quella società; la quale, come nei secoli antecedenti, così allora trovava nei poemi cavallereschi un pascolo gradito alla fantasia ed un appagamento dell'animo.

Nel primo volume di questa storia altri ha parlato della grande diffusione ch'ebbe nella Marca Trivigiana l'epica francese fino dal secolo XII, e detto come all'ideale cavalleresco si venissero conformando usi e costumi della società più eletta. È noto che Nicolò III d'Este (morto nel 1441) si compiaceva di porre ai suoi figliuoli nomi d'eroi brettoni; e da un inventario dei libri di lui (come da quelli delle biblioteche appartenenti ai Visconti ed ai Gonzaga) si rileva con quanto ardore si procurassero i signori testi francesi.

Nei periodi di pace, i guerrieri allietavano le ore d'ozio leggendo le gesta eroiche e le imprese amorose di quei cavalieri di cui pareva loro di avere ereditato lo spirito, così come amavano farsi credere discendenti; o guardavano con occhio avido le miniature di cui una mano maestra aveva ornato le

pagine. Gli stessi letterati, che possedevano tanta scienza di classicismo, e deducevano nei loro carmi le eleganze virgiliane e catulliane, non disprezzavano quei libri e quei racconti: anzi li leggevano essi stessi, vi si riferivano nei carmi latini, scritti in onore dei loro mecenati, li traducevano, talvolta, nella lingua del Lazio.

Com'è naturale, dei romanzi di cavalleria trovavano più favore quelli brettoni che non i carolingi, vuoi per una maggiore rispondenza tra la vita reale e quella ivi idealmente rappresentata, vuoi, forse, per un certo senso di orgoglio, che faceva parere più belli a quegli aristocratici lettori libri e racconti ch'essi soli avevano tra mano e potevano intendere e gustare; e Artù, Tristano, Lancillotto, Ginevra, Isotta la bionda « regnavano arbitri dei cuori e delle fantasie ». Questo stato di cose continuava sotto i successori di Nicolò III, Lionello, Borso, Ercole. Del quale ultimo si sa che spendeva per far copiare, rilegare, miniare, inventariare i libri cavallereschi e li prestava liberalmente agli amici, che se ne servivano talora anche per raffronti con altri codici: tanto quelle letture appassionavano gli animi ed occupavano le menti.

A questo amore per i racconti cavallereschi s'accoppiava nella corte ferrarese, anzi nella città, un ardore molto vivo per gli studi classici. Ferrara era, come direbbero oggi, uno dei centri più notevoli della cultura umanistica. La tradizione classica vi era già antica: insigni professori tenevano cattedra nello studio ferrarese, ed erano ornamento della corte i poeti che in latino celebravano le lodi del signore, cantavano le bellezze delle loro dame; mentre in servigio della gente meno colta altri traducevano dal latino e più specialmente dal greco (questo non trovò mai gran favore in Ferrara) le più cospicue opere letterarie.

In tale città e per tale pubblico s'accingeva intorno al 1475 a scrivere il suo poema M. M. Bojardo.

La vita del Bojardo.

Il Bojardo nacque di famiglia nobile, che ebbe tra suoi antenati « uomini d'arme, di toga e di chiesa, e annoverò tra suoi parecchi condottieri, podestà e vescovi »: nel secolo decimoquinto essa aveva in feudo dai duchi d'Este Scandiano ed altre terre circostanti. Fu suo padre Giovanni, e sua madre Lucia, figlia di uno Strozzi: onde nelle vene di Matteo scorreva sangue fiorentino. L'anno della nascita è, secondo fondate congetture, il 1434. Passò la fanciullezza a Scandiano, ove i

Bojardi « tenevano una splendida corte e vi invitavano ragguardevoli personaggi ». indi si trasferì a Ferrara, dove pure essi tenevano casa. e dove era la famiglia della madre. Quivi probabilmente diede opera agli studi classici, confortato dall'esempio e dal consiglio dello zio materno. Tito Vespasiano; e accrebbe forse la sua naturale inclinazione la città stessa, che aveva, come si è detto or ora, una splendida tradizione di studi classici.

Intorno al '60 egli esercitava i suoi diritti come feudatario di Scandiano. diritti che gli procurarono per tutta la vita grossi guai e brighe moleste. Da questo punto infatti la vita di Matteo fu a quando a quando amareggiata da attriti, da calunnie. da calamità, delle quali qualche conforto gli dettero l'amore, durato troppo poco. per Antonia Caprara, l'affetto sincero e soave della donna che, già maturo, menò sposa nel 1472, infine la stima e la fiducia che gli dimostrarono i suoi signori. Nel 1469 egli fu deputato ad incontrare l'imperatore Federico III che veniva a Ferrara, e fu, come oggi direbbero, addetto alla sua persona durante la dimora di quello nella capitale del marchesato. Nel'71 andò a Roma con Borso, che vi si recava solennemente a ricevere dal Papa il titolo di duca: nel '73 fu a Napoli col seguito di Sigismondo d'Este, venutovi a prendere Eleonora d'Aragona, a nome del fratello, cui era destinata sposa: e di quali splendide feste egli sarà stato testimone in tali occasioni, può pensare facilmente chi conosca gli usi delle corti italiane nella seconda metà del quattrocento. Più tardi lo troviamo a Ferrara, invitatovi forse dal duca, che lo vedeva fatto segno a inique persecuzioni da parte dei congiunti: e vi ebbe qualche carica, rimanendovi ad intervalli fino all''80. L'anno dopo ebbe l'ufficio di capitano ducale a Modena, e lo esercitò anche nell''86; ma s'ignora se lo tenesse senza interruzione durante questi sei anni. Intanto frequenti gite egli dovette fare a Scandiano, ove dimorava la sua famiglia, ed altrove. Così nell''85 fece un viaggio a Venezia col duca; e offrendosi l'opportunità di trattare con gli stampatori veneziani, si affrettò a pubblicare i primi sessanta canti dell'*Orlando,* già compiuti fino dal 1482. Nel febbraio dell''87 passò capitano a Reggio. più vicina al suo castello, accoltovi « con onori tali, che mai niun altro governatore prima di lui aveva ricevuti »: e con ragione, chè il nuovo governatore, di famiglia stata sempre amica ai Reggiani. aveva dato prova di sagacia nel governo di Modena ed era uomo dotato di qualità personali non molto comuni nei

reggitori d'allora: ingegno vivace, generosità d'animo, signorile gentilezza, sentimento altissimo della giustizia, congiunto con un senso di umanità non proprio di tutti a quei tempi.

La storia di quel governo è stata narrata sulla scorta di documenti, tra i quali sono importantissime le lettere del poeta; ed è storia che da una parte conferma il concetto che di lui avevano il duca che lo mandava a reggere una città, e i cittadini da lui retti; dall'altra fa crescere nell'animo di chi la scorre, la simpatia per la figura del Bojardo, il quale (fu detto benissimo) del medio evo cavalleresco impersonava le doti più belle e dell'evo moderno precorreva i sensi più civili.

In tempi calamitosi, nei quali un uomo investito di pubblico ufficio, trovava infinite difficoltà all'adempimento del proprio dovere ne' capricci o nella debolezza del suo signore, negli intrighi dei malvagi, nella impudenza dei facinorosi, egli seppe mostrarsi « supremamente leale e generoso », fermo nel voler la giustizia, anche contro il desiderio del duca. E gli va data lode di grande mitezza in un'età nella quale i castighi erano tanto più irragionevoli e severi, quanto più impotente era la giustizia a prevenire il delitto: anzi non par dubbio che egli aborrisse dalla pena di morte. Il che, se è vero, spiega l'accusa di debolezza mossagli da Guido Panciroli, scrivente cinquant'anni dopo la morte del poeta; se è falso, dev'essere credenza nata appunto dalla fama del mite animo di lui, alieno dal punire con soverchia severità.

Alle brighe e ai dispiaceri continui che gli procurava il suo ufficio, non poteva trovare un sollievo nell'arte, chè non glielo permettevano le molteplici occupazioni. Una fiera malattia e la minaccia che gli fosse tolto l'ufficio di governatore, gli amareggiarono il penultimo anno di vita, il 1493; e i casi dolorosi del '94 dettero alla sua salute l'ultimo tracollo. Desideroso di mostrarsi degno del rinnovato ufficio, egli dovette farsi in cento parti per eseguire gli ordini ducali, di alloggiare convenientemente i Francesi i quali dal luglio all'ottobre passarono per il ducato; ma nel tempo stesso avrebbe voluto prevenire ogni sorta di disordini, e si addolorava, buono com'era, di vedere i sudditi « patire pene incredibili et averne gran danni ». Fra questi dolori e queste fatiche ammalò: e cessò di vivere il 19 dicembre, consolato dalla fede che fu in lui spontanea e sincera, ma con la triste visione innanzi agli occhi de' mali che si preparavano all'Italia, e delle tra-

versie a cui sarebbe andata incontro la famiglia, privata dal suo capo.

Tale l'uomo: dello scrittore basti sapere o meglio ricordare che, dotto nella letteratura latina e greca, aveva tradotte opere di Erodoto, di Senofonte, di Luciano, di Apuleio, di Cornelio Nipote; che maneggiò bene il latino in dieci egloghe allegoriche; che trasse da un dialogo di Luciano una commedia in cinque atti, il *Timone*, e che nel *Canzoniere* seppe esprimere con ischiettezza e verità, se non sempre con classica eleganza, i sentimenti dell'amore, della gelosia, della religione.

Cronologia dell'*Innamorato*.

Dice benissimo il Rajna: se c'era alcuno che sulla fine del quattrocento potesse rinnovare il poema cavalleresco italiano, divenuto trastullo della borghesia e della plebe, era questi il Bojardo. Quando concepisse il disegno dell'*Innamorato* e cominciasse ad attuarlo, non sappiamo: certo non dovè aspettare gliene venisse l'impulso da Firenze, dove il Pulci tra il 1460 e il '70 dettava i primi ventitrè canti del *Morgante*. Se poi si consideri che negli anni 1469-71 cade la composizione delle molte rime per la Caprara, che tra il 1471 ed il '75 uscì a più riprese e per lunghi periodi dallo stato, che solo nel marzo del '75 fu chiamato a corte, e che d'altra parte nel '79 un copista lavorava da qualche tempo a trascrivere il poema, si può ragionevolmente concludere che all'*Innamorato* pose mano intorno il '75 e che lo condusse innanzi con molto ardore. L'accenno alla presa di Otranto nel canto ventesimosettimo (st. 57) della parte seconda, ci permette di asserire che nel 1481 le due prime parti erano pressochè finite. Nell'82 scoppiava la guerra tra il duca ed i Veneziani, guerra che interruppe le liete radunanze di cavalieri e di dame ascoltanti dalla bocca del poeta (se si hanno da prendere alla lettera le sue parole d'esordio a vari canti) i casi or pietosi, or piacevoli del conte di Brava. La guerra durò due anni, e il Bojardo, che forse vi prese parte, non potè continuare il poema. Ma più che le occupazioni materiali, glielo impedì forse lo strazio del veder l'Italia travagliata da lotte intestine e guerre disastrose: chè l'ottava penultima dell'ultimo canto del secondo libro

(Non seran sempre e' tempi sì diversi,
Che mi tragan la mente di suo loco;
Ma, nel presente, e' canti miei son persi
E porvi ogni pensier mi giova poco;
Sentendo Italia de lamenti piena,
Non che io canti, ma sospiro apena)

non è stata scritta quasi a scusare e giustificare la stampa del poema incompiuto, ma reca l'espressione di un sentimento vero e presente nell'animo. Non sappiamo quando riprese la penna, ma forse non tanto presto. Se nel 1485 un amanuense era intento a scriver « un esemplare di carte vitelline, con principio miniato d'oro a l'antiga, su l'arma ducale, e per entro con lettere rosse ed azurre », cioè preparava una copia di lusso, da offrire probabilmente al duca; e se nello stesso anno il Bojardo trattava per la pubblicazione del poema, che vide infatti la luce nel febbraio del 1487, certo è che prevedeva di non poterlo finire così presto. Nel '91, o poco prima, Isabella d'Este, recatasi a Reggio, si faceva leggere dall'autore la nuova parte composta, e dopo qualche tempo chiedeva con sollecitudine al poeta di fargliene vedere la continuazione. Ma il Bojardo scusavasi dicendo di non aver potuto progredire « per altre occupatione ». Segno dunque che poco tempo gli restava per lavorare; e poichè l'ultima ottava del poema, la 26ª del canto IX, fu scritta poco avanti la discesa di Carlo ottavo, che fu nell'estate del 1494, si può concludere che in dodici anni quante ne corsero dalla interruzione del poema a questo tempo, il Bojardo lavorò poco, anzi pochissimo; in media compose nemmeno un canto all'anno.

Fu pubblicato il poema subito o poco dopo la morte dell'autore? È una questione di bibliografia che ho trattato in un opuscoletto a parte e che riassumo nelle note: qui dirò solo che la cosa è più che mai verisimile. L'*Innamorato* uscì più tardi in Venezia nel 1506, e da quell'anno in poi se ne moltiplicarono le edizioni, che sommano, nella prima metà del cinquecento, a circa una ventina.

La fusione dei due cicli.

Di qual natura dovesse essere il romanzo cavalleresco trattato da un tal poeta, e destinato ad un pubblico di cui ho cercato di tratteggiare le costumanze gentili, si può in parte dedurre dalle cose che ho dette.

Poteva egli rinarrare con animo commosso e colla certezza di riuscire accetto ai suoi ascoltatori, la rotta di Roncisvalle, tutto un racconto di stragi, di duelli sanguinosi, di tradimenti vigliacchi, di vendette terribili? O Rinaldo, che sostiene aspre lotte coll'imperatore, non volendo piegare dinanzi a lui il capo ribelle? O Carlomagno movente dalla Francia alla volta dell'Italia, per debellare Agolante? O la sua spedizione contro Fierabraccia, per impadronirsi delle reliquie della passione di Cristo? Egli stesso si sarebbe sentito venir meno la lena, rac-

contando imprese che solo un vivo sentimento religioso, congiunto all'ammirazione per il valore e la fortezza, poteva rendere accette: e quei racconti, quasi uniformi, di battaglie, di assedi, di stragi non avrebbero trovato un'eco nell'animo di coloro per cui scriveva. Non erano più i tempi in cui ne l'ardue rocche anche le bionde vergini seguivano trascolorando i racconti di guerra del trovèro; i costumi rammorbiditi non permettevano più di gustare la poesia guerresca delle antiche canzoni di gesta. Amore, cortesia, lealtà, gentilezza era invece il motto di quella società elegante e raffinata. Bello il morire, come Oliviero, come Orlando, colla spada in pugno, dopo aver combattuto per Cristo: più bello morire come Tristano ed Isotta,

> Che viso a viso essendo e mano a mano
> E il cor col cor più stretto a la radice,
> Ne le braccia l'un l'altro a tal conforto
> Ciascun di lor rimase a un ponto morto.
>
> (II^a, XXVI, 2)

E come può un cavaliere star senza l'amore di una dama, la cui immagine gli sorrida mentre ei cavalca per la selva perigliosa, lo incuori alla pugna contro chi gli fa villania, gl'infonda coraggio nell'affrontare la morte?

> Amore è quel che dà la gloria
> E che fa l'omo degno et onorato:
> Amore è quel che dona la vittoria
> E dona ardire al cavaliere armato.
>
> (II^a, XVIII, 3)

Carlomagno ebbe tra 'suoi paladini il prode Rinaldo e il sire d'Anglante, eppure la sua corte « non fu di quel valore e quella estima » che la corte di re Artù, solo perchè

> tenne ad amor chiuse le porte
> Et sol se dete a le battaglie sante.
>
> (II^a, XVIII, 2)

Se dunque dal valore non può andar disgiunta la gentilezza, se anche nella vita piace veder accoppiato ad un corpo vigoroso un animo incline all'amore, si scriva appunto un poema intessendolo di racconti guerreschi e di avventure amorose, di audaci imprese e di belle cortesie. Il Bojardo per far questo non avrebbe avuto che a rimaneggiare uno de' cento romanzi che erano lettura gradita ai signori del suo tempo. Ma qui si rivela l'accortezza dell'artista e l'intuito dell'uomo di genio. Capì egli che quel mondo era, per dir così, troppo astratto ed

impalpabile; che i cavalieri brettoni avevano contorni troppo poco rilevati e un non so che di evanescente, che non permetteva alla immaginazione di fissarli in se stessa: che rinarrando quello che era già stato raccontato da altri, ei negava, in qualche modo, a se stesso la libertà di atteggiare i personaggi come la sua coscienza di artista e di uomo colto gli suggeriva. D'altra parte i cavalieri carolingi erano popolari anche nell'alta Italia quanto gli eroi brettoni: e ce lo mostrerebbe, ove ce ne fosse bisogno, una disputa tra Isabella d'Este, la colta e genialissima gentildonna, e un Galeazzo Visconti, se fosse più prode Rinaldo od Orlando: disputa incominciata da scherzo in una conversazione e continuata poi per lettera.

Aggiungi che i cavalieri carolingi presentavano (come non citar le parole del Rajna, dovendo pure riferire il suo pensiero, che mi pare esattissimo?) alla fantasia una concretezza da non potersi immaginare la maggiore, parevano uomini conosciuti nella vita.

Il Bojardo dunque pensò di fondere insieme i due cicli, di dare agli eroi dei racconti carolingi, non dirò gli atteggiamenti, ma lo spirito, la vita psicologica degli eroi brettoni, e pur non togliendoli dal loro mondo, di farli operare come se fossero eroi di ventura. Fu come se ad un vecchio tronco, non secco ma quasi nudo, alcuno avesse innestato un virgulto giovane, per cui quello si fosse investito di nuova verzura, e avesse gettato rami in gran copia. E il concetto fu veramente nuovo. Si potrà osservare col Carducci che già nei poemi franco-veneti vediamo annunziarsi l'elemento romanzesco colla storia degli amori di Milone e Berta, genitori di Orlando, e che questi, il quale nella *Spagna* e nell'*Ancroia* va peregrino per il mondo, accenna a diventar romanzesco. Altri ha notato che nei poemi dei giullari toscani entrano « in copia non iscarsa elementi brettoni ». Nello stesso *Morgante* Ulivieri si innamora successivamente di due fanciulle pagane, Orlando di Chiariella, Rinaldo di altre donne. Qui poi è l'episodio di Brunetta e di Bianca, che ha tutto il sapore di un racconto brettone, anzi viene di lì. Ma non si tratta mai di veri e propri innamoramenti: poi l'azione non ne risente efficacia, come il cavaliere nulla perde del suo carattere. Invece nell'*Innamorato* un sentimento, uno spirito nuovo pervade l'azione e trasforma ai nostri occhi il cavaliere; è un mondo tutto diverso, i cui personaggi hanno assunto sembianze loro proprie, e conservano dell'antico solo

quasi le parvenze esteriori. Lo vedremo tosto da un breve compendio del poema.

La tela del poema.

L'autore, dopo aver detto che si propone di cantare le imprese amorose di Orlando, ci narra come Gradasso passasse in Francia con centocinquantamila combattenti, per avere « sol Durindana e 'l bon destrier Bajardo », ma tosto « quivi lo lascia » in questo vano pensiero, per raccontare come alla giostra di Carlomagno si presenta Angelica, mandatavi dal vecchio Galafrone, re del Cataio, affinchè, aiutata dal fratello Argalia, facesse prigionieri tutti i baroni francesi e li conducesse a lui! Infatti e francesi e saracini sono colpiti dalla meravigliosa bellezza della giovinetta, e per possederla, le dànno la caccia. Incontrandosi nella selva di Ardenna, combattono l'uno contro l'altro, ma trovano poi tutti le più strane avventure. Così Orlando, dopo aver lottato con Ferraù, uccide la Sfinge, mette a morte il gigante Zambardo, nella cui maglia resta poi avviluppato, e liberatosene coll'ammazzare un secondo gigante, incappa nel giardino di Dragontina, da cui lo libererà poscia Angelica, per condurlo seco ad Albracca. A questo stesso giardino capitano Astolfo e Ranaldo. Il primo, abbattuto da Argalia, fugge portando seco la lancia incantata, colla quale vince Gradasso, che è costretto, secondo i patti, a ritornarsene in Pagania; rimessosi poscia in cammino, trova Brandimarte, a cui cede generosamente la donzella che aveva conquistata pugnando con lui: indi s'inviano ambedue al giardino incantato. Ranaldo pure vi perviene dopo singolari avventure. Bevuto alla fontana dell'odio nella selva di Ardenna, egli è tratto dagl'incanti di Angelica al Palazzo Gioioso, fuggendo dal quale resta prigioniero nella rocca di Altaripa. Liberato novamente dalla fanciulla, ch'egli non cura, si rimette ben tosto in cammino, e incontrata Fiordiligi ricercante Brandimarte, da lei è guidato al giardino. Però strada facendo combatte con un gigante, custode di Rabicano, e con un centauro che gli ha rapita la donzella. È dunque il giardino di Dragontina uno di quelli che io chiamerei luoghi-centri, a cui il poeta, di tanto in tanto, chiama, per così dire, a raccolta i suoi personaggi dispersi per il mondo, e che servono in qualche modo anche a lui per non smarrire il filo degli avvenimenti. Si direbbe che, fissati nella sua mente tali luoghi, egli lasci vagare i suoi cavalieri come fantasia gli dètta, sapendo che può, ogni qualvolta vuole, richiamarli a sè tutti, per sparpagliarli poi novamente in cerca di avventure.

Così Astolfo, allontanatosi dal giardino di Dragontina, giunge presso Albracca, dove frattanto arrivano pure Agricane, che vuole avere in isposa Angelica, e Sacripante, suo rivale. Essendo la città caduta in mano dei Tartari. Angelica n'esce, va a liberare Orlando e gli altri prigionieri di Dragontina, Brandimarte, Grifone, Aquilante, Chiarione, Balano, e con essi riesce ad entrare nella rocca, sebbene Truffaldino, che doveva difenderla, ricusasse di aprire. Vi giunge anche Galafrone in soccorso della figliuola, e assalta la gente di Agramante, cui volge in fuga, onde il re prega Orlando di sospendere il combattimento incominciato con lui. Intanto Ranaldo, che era giunto con Fiordelisa, Iroldo e Prasildo (liberati da lui dalla morte) al luogo dove sorgevano il palazzo e il giardino di Dragontina, distrutti da Angelica, sa da un cavaliere dell'esercito di Agricane che Orlando, Brandimarte ed altri sono ad Albracca; ed egli stesso, desideroso di trovare il cugino, si avvia a quella volta. Ma trova per istrada Marfisa, la fiera donzella, che invano cerca di superarlo in valore. Tutto lo sforzo della guerra è intorno ad Albracca: l'esercito di Agricane (che è stato ucciso da Orlando) è volto in fuga da Galafrone, il quale a sua volta è sconfitto da Ranaldo e da Marfisa, di cui ha disturbato la tenzone. I due si presentano poi ad Albracca, e sfidano i cavalieri di Angelica. Orlando, ucciso Agricane, liberata da grave distretta Leodilla, di cui ascolta la storia, e smarrito il fido Brandimarte, s'invia al giardino di Morgana, vi penetra con arte e con valore, ma sdegna riportarne ricchezze. Tornato ad Albracca, combatte contro Marfisa e contro Ranaldo; ma Angelica lo prega di sospendere la pugna con quest'ultimo e andare per amor suo al giardino di Falerina, nel regno di Orgagna: ed egli vi si reca, attraverso strane vicende e gravi pericoli. Se ne impadronisce e vi trova parecchi cavalieri cristiani e saracini, tra cui Brandimarte, Ranaldo, che vi era stato tratto con alcuni amici per arti magiche, e Dudone. Questi era stato mandato in cerca di Orlando dall'imperatore, che si trovava molto a mal partito, perchè Agramante, figlio di Troiano, con uno stuolo di altri re africani era venuto a distruggere il bel regno di Francia. Il fiero Rodamonte lo aveva preceduto, incutendo terrore ai popoli della Provenza, difesa eroicamente da Brandimarte, sorella di Ranaldo: e intanto il re Agramante s'adoperava a tutt'uomo a cercare Ruggero, un giovane saracino, di forza meravigliosa, e senza il quale in-

vano si sarebbe sperato di condurre a termine quella spedizione.

Orlando, vinto dalla passione di Angelica, non accoglie le preghiere di Carlo, e seguito dal fedele Brandimarte, muove verso Albracca: ma entrato nel regno di Manodante, è quivi trattenuto, nè può riavere la libertà se non quando ha sottratto agl'incanti di Morgana il figliuolo di quello, Ziliante, di cui poi si riconosce fratello Brandimarte. Ritorna tosto alla sua donna, e questa, saputo che Rinaldo s'era avviato verso la Francia, prega Orlando a condurvela. Lungo il cammino ei la libera dall'assalto dei Lestrigoni e combatte al torneo di Norandino; pervengono infine al fonte di Merlino, dove trovano appunto Ranaldo. Succede tra i due una fiera battaglia, chè Ranaldo, bevuto di quell'acqua, arde di amore per la fanciulla; ma sopraggiunge Carlo e promette Angelica a chi uccida maggior copia di infedeli. Nel combattimento han la peggio i Cristiani; d'altra parte Orlando, per gl'incanti di Atlante (tutto intento a salvare da pericolo di morte il suo Ruggero, il quale era stato scoperto e aveva passato il mare dietro Agramante) viene fatto cadere in un mirabile luogo in fondo ad un lago, donde lo libera Brandimarte che, pur avendo ritrovato il padre Manodante, lo aveva di nuovo lasciato, per seguire con la amata Fiordelisa le traccie di Orlando. I due compagni s'incamminano verso Parigi, strettamente assediata da Agramante. Ma la guerra tra i cristiani e saracini è stata occasione che Bradiamante s'incontri con Ruggero, e che questi, ammirando il suo valore congiunto a squisita gentilezza cavalleresca, s'innamori di lei.

Questo il nudo schema dell'azione, con la quale s'intrecciano cento altri racconti, episodi, novelle, e nella quale entrano personaggi che non ho ancora menzionati. Mandricardo, figlio del morto Agricane, lascia l'Oriente per vendicare su Orlando la morte del padre, ma giunto nel castello di una fata, in cui si conservano le armi di Ettore trojano, se ne impadronisce. Egli per altro vuol avere anche la spada Durlindana, e per ciò va in cerca dal sire d'Anglante; ed allo stesso fine gira di nuovo il mondo Gradasso. I due guerrieri sono poi da una burrasca sbattuti in Francia. Altri cavalieri, come Prasildo, Iroldo, Aquilante, Grifone, Astolfo, o tratti da natural desiderio di gloria e di avventure, o condotti dal caso, sono compagni in arrischiate imprese a questo od a quello. I personaggi secondari, creati dalla fantasia del Bojardo, e che non avevano una tradizione di fa-

miglia, hanno ciascuno una storia loro particolare; lo stesso dicasi delle donne, come Marfisa, Leodilla, Origille, Lucina, Tisbina; ed ecco altrettanti episodi, collegati più o meno strettamente coll'azione principale. S'aggiungano alcune vere e proprie novelle, narrate da dame compiacenti a' cavalieri che le portano in groppa o s'accompagnano a loro, come le novelle di Marchino, di Albarosa, di Bardino, di Narciso, di Doristella, che il poeta si sforza di collegare con un tenue filo al racconto, immaginando relazione di parentela tra i protagonisti di esse e i suoi personaggi.

Le parti incompiute.

La tela è dunque amplissima, la materia svariata; e, naturalmente, non si è tenuto conto di quello che il Bojardo avrebbe raccontato, se non veniva la guerra a fargli sospendere il dilettoso canto, e se la morte non troncava la tela di un poema che doveva forse continuare per un'altra ventina di canti. Giacchè è certo che l'autore avrebbe dato la palma della vittoria a Carlomagno, e congiunto in matrimonio Ruggero e Bradamante: è probabile che avrebbe guarito Orlando della sua passione, fatto morire o ritornare ne' loro stati Gradasso e Mandricardo; infine avrebbe compiuto parecchi episodi lasciati in sospeso, come quelli di Orrilo, di Fiordispina, di Lucina e Norandino, di Astolfo sulla balena, di Gradasso avviato al castello di Atlante, di Ferraù, che cerca il suo elmo. La catastrofe poi, come appare dal titolo del libro terzo nella edizione del 1487, sarebbe stata la morte di Ruggero. Esso infatti suona così: *Libro tercio di Orlando Innamorato ove sono descrite le maravigliose aventure et le grandissime bataglie e mirabil morte del paladino Rugiero e come la nobeltade e la cortesia ritornarno in Italia dopo la edificatione de Moncelise*, e risponde a quello che il poeta stesso fa profetare ad Atlante nella stanza 53ª del ventesimoprimo canto del libro secondo.

Le fonti del poema.

Anche il Bojardo, come il Pulci, suo contemporaneo, come l'Ariosto, suo successore, per quanto dotato di una imaginazione fervida, non ha creato egli stesso codesti racconti maravigliosi, ma ha attinto largamente a scritture anteriori; nè la cosa deve recar meraviglia, data la cultura classica del Bojardo e la conoscenza che avrà avuto dei poemi cavallereschi. Della prima ho toccato altrove; quanto alla seconda, se ne può arguire qualche cosa dalle testimonianze che ho recate più addietro, intorno alla cultura francese nella corte di Ferrara. Del resto il Bojardo mostra di essere largamente informato della

letteratura francese, in quei luoghi del poema in cui accenna o alla genealogia dei suoi eroi (IIª, I, 70; IIIª, V, 18–31) o ad imprese compiute da quelli (Iª, III, 7; XXVII, 16-21; XXVIII, 5-11). In questi due ultimi luoghi Ranaldo e Orlando, stando per azzuffarsi, si caricano, come gli eroi di Omero, di improperi, alludendo ciascuno a fatti da lui compiuti e registrati in molteplici *chansons*. Ma il nostro possiede una forza di assimilazione più potente forse che l'Ariosto, sicchè il ricercatore delle fonti deve penetrare bene addentro con lo sguardo nel poema e procedere con cautela, sia per non vedere quello che non c'è, sia per non trascurar di notare quello che è degno di nota.

Il lavorio della mente di chi viene intessendo racconti di un determinato genere, è sempre, in certo qual modo, un lavorio di reminiscenza; ma talora la reminiscenza è cosciente, voluta, cercata, e allora abbiamo quella che si chiama imitazione, ed è possibile la cosiddetta ricerca delle fonti: talora essa è incosciente, tanto che l'autore stesso ha l'illusione di avere creato, inventato nel più stretto senso della parola; e quello che si dice de' singoli fatti, si può ripetere della distribuzione di essi, delle circostanze che li accompagnano, delle idee più semplici onde sono intessuti. Il critico che intende cercare i rapporti tra l'opera dell'artista e quella di coloro che lo hanno preceduto, solo in alcuni casi può con sicurezza parlare di fonti e di derivazioni: ed è quando la somiglianza tra due racconti è grandissima, quando l'ordine dei fatti, una o più delle circostanze che li accompagnano, le espressioni men comuni e meno ovvie con cui si designano uomini, cose, sentimenti, fenomeni, coincidono. Ove manchino questi elementi di confronto, egli deve tacere, o tutt'al più rilevare quello che può avere determinato la mente dell'artista a seguire un ordine di idee e d'invenzioni piuttosto che un altro; additare de' riscontri, non parlare di derivazioni, far vedere donde quello abbia tolto le idee generali, che si sono poi atteggiate in modo tutto particolare nella sua coscienza.

roman-zesche

Chi legge l'*Innamorato* sente, anzitutto, che gran parte di quei racconti sono variazioni di motivi già trattati da romanzieri e da troveri francesi, e per avventura italiani, ma agli studiosi che hanno tentato un'indagine sistematica delle fonti del poema, e sono pochissimi, ben difficilmente è riuscito di stabilire, per la parte romanzesca, la fonte immediata di tali racconti, e si sono dovuti tener paghi di additare uno, due, tre episodi consimili, che presentassero con essi delle somi-

glianze, ovvero hanno dato come certo quello che è appena probabile. Gli è che il Bojardo in questa parte non avrà tenuto presenti determinati modelli, ma avrà ricomposto in nuova foggia materiali esistenti nella sua memoria, o meglio, nella sua fantasia.

L'argomento stesso di Orlando che lascia Parigi, va errando per l'Oriente e torna in Francia in occasione della guerra tra Carlomagno e Agramante, è in fondo quello dei molti poemi franco-veneti e toscani del ciclo carolingio; e ad essi ci richiamano le spedizioni di Gradasso e di Mandricardo, con tutte le circostanze che le accompagnano: passaggi per mare, rassegne, assedì, battaglie, lotte singolari di campioni cristiani e saracini, e via via. Ma di cotali libri, come non doveva abbondare la biblioteca degli Estensi, per quel che si può giudicare dagli inventarì o frammenti d'inventarì che ci rimangono, così non è probabile si dilettasse molto o si servisse volentieri il colto gentiluomo, che poteva leggere i testi francesi. Di questi, e particolarmente dei racconti brettoni (com'è naturale) troviamo invece ad ogni passo nel poema evidentissime tracce. Gli svariati incontri che hanno gli eroi con donzelle oppresse, con giganti, con mostri, con cavalieri villani; i palagi incantati, i laghi entro cui abitano le fate, i mostri dalle forme stranamente orribili, i giganti bestiali, i giardini deliziosi, le donzelle che accolgono amorosamente i viandanti, i beveraggi dagli effetti portentosi, ci richiamano del continuo a quei racconti.

Così per esempio si narra nel *Gyron* che, mentre Artù teneva corte bandita in Camelotto, ed aveva intorno a sè principi e cavalieri, si presenta un guerriero gigantesco, accompagnato da una fanciulla di meravigliosa bellezza, che sfida ad uno ad uno i cavalieri presenti, offrendo in premio a chi riesca a vincerlo, la bellissima donna. Tutti stupiscono all'apparizione insolita, e ognuno vorrebbe essere il primo a combattere col gigante, nella speranza di sì meraviglioso premio. Un racconto consimile si legge anche nel *Tristan*, ma qui il cavaliere è accompagnato da ben quattro donzelle. Ora niuno potrebbe asserire con certezza che il Bojardo abbia avuto presente l'uno o l'altro romanzo, vuoi nel testo originale, vuoi ne' molti rifacimenti; ad ogni modo non si deve negare ch' egli, posto trovasse da sè il suo racconto, non facesse che dar rilievo ad una reminiscenza occulta nel fondo della sua coscienza. La fonte sarà non diretta, ma indiretta: chiamiamola, se volete, psicologica: ad ogni modo un rapporto c'è senza dubbio.

Citerò un altro esempio. Ferragù, trovato dormente nel bosco il suo avversario Argalia, col quale gli tarda di venire alle mani, si trattiene e non isfida il cavaliere a battaglia, finchè quegli non è desto. Anche qui chi ha indagato le fonti bojardesche, nota come un simile motivo si trovi nel *Viaggio di C. M. in Ispagna*, nell'*Ogier* e nella *Teseide*, ma non può recar tali prove per cui gli sia lecito affermare aver il poeta avuto determinatamente presenti l'uno o l'altro testo.

Parimenti Fiordiligi, che invita Brandimarte in un boschetto per far ivi (citerò un verso non infelice di Tullia d'Aragona) « ciò che pensar si può, ma dir non lece », ed è poi rapita da un vecchio eremita; ed Angelica che allontana Orlando da Rinaldo, mandandolo al giardino di Falerina, sono motivi derivati da fonti brettone.

e classiche.

Molto più facile riesce stabilire le fonti classiche a cui largamente ha attinto il Bojardo: giacchè uno spirito colto, com'egli era, conoscitore abbastanza profondo delle letterature greca e latina, doveva naturalmente essere portato a trar partito dai racconti narrati già dagli antichi.

Conviene intanto premettere che una parte, e forse più notevole che non sembri, delle favole mitologiche, alcuni motivi, alcuni particolari de' poemi classici, sono entrati già nei romanzi brettoni che se li sono venuti assimilando, a quel modo che tutta la produzione letteraria medievale è più o meno impregnata di classicismo. Come, per esempio, non ravvisare l'influsso dell'*Eneide*, delle *Metamorfosi*, dell'*Argonautica*, dove, nei romanzi brettoni, si descrivono castelli merlati o palizzate cui fanno orribile ornamento e corona teste recise di cavalieri, fontane le cui acque fanno dimenticare l'amore, guarigioni miracolose ottenute con erbe e succhi? Parimenti le vicende o le imprese di Antigone, di Perseo, di Ercole, di Teseo, di Ettore troiano hanno riscontri parziali in racconti di quel ciclo.

Adunque i nostri poeti della rinascenza non dovevano fare uno sforzo per chiedere quasi in prestito alla letteratura classica materia narrativa; tanto più che la compostezza, l'ordine, la salda compagine di quei racconti doveva parere ad essi troppo bella, per non trarne profitto per le opere loro.

Anche il Bojardo ricorre all'antichità, attingendo alla storia ed alla mitologia ovvero giovandosi direttamente di poemi e drammi, i quali imita o nella sostanza di qualche racconto, o negli accessori, o nella struttura, o finalmente nella parte tecnica.

Sono reminiscenze classiche Uggeri che fa fronte ai Saracini, mentre i Cristiani tagliano il ponte alle spalle (I^a^, VII, 35), Atlante che nutre Ruggero, come Chirone Achille (II^a^, 1, 73-75), Brandimarte che, per salvare Orlando, scambia con lui il nome (II^a^, XII, 15), l'episodio dei Lestrigoni antropofagi (II^a^, XVIII), quello dell'Orco (III^a^, III, 24 sgg.), imitato dal Polifemo omerico o virgiliano, e della pianta dal cui tronco esce una donzella (III^a^, VII, 17-20). E al classicismo ci richiamano la storia di Medea scolpita in una porta (II^a^, VIII, 14-16), quella di Narciso, impressa a lettere d'oro in un una sepoltura (id. XVII, 50), la descrizione dello scudo di Ettore (III^a^, II, 5-7). Ma più spesso il poeta rifà qualche determinato racconto di autore classico, specialmente di Ovidio, che tra gli antichi è quello il quale ha trattato più spesso materia fantastica, voglio dire più vicina nella sua varietà ed essenza a quella cavalleresca. Il racconto della orribile cena imbandita dalla moglie gelosa al malvagio Marchino (I^a^, VIII, 26 sgg.) è tolto dalle *Metamorfosi*, dove si narra di Progne tramutata in uccello (VI, 587 e sgg.); e dalle *Metamorfosi* (V, 560 e sgg.) provengono la prima parte del racconto di Leodilla (I^a^, XXI, 50 sgg.), e il modo con cui Orlando penetra nel giardino di Morgana (*Inn.* I^a^, XXIV, 36 e sgg.; *Met.*, VII, 104 e sgg). Invece deriva da Virgilio il racconto di Ranaldo che crede aver a combattere con Gradasso, e si tratta di un demonio camuffato da cavaliere (I^a^, V, 39): anzi la somiglianza è strettissima, si da non lasciar dubbiò alcuno che veramente il Bojardo abbia avuto sott'occhio i versi 665 e sgg. del canto decimo dell'*Eneide*. Da Virgilio e da Omero insieme deriva l'episodio del gigante Zambardo, che il frate spaventatissimo narra ad Orlando già preso nella rete di costui (I^a^, VI, 16 e sgg).

L'episodio di Manodante.

Ho parlato di somiglianze strettissime, ma non si creda che il Bojardo non sappia rinnovare opportunamente la materia classica: egli anzi sa rimaneggiarla ed atteggiarla per modo, che difficilmente si sospetterebbe che essa fosse derivata da fonte classica. Recherò un esempio veramente cospicuo. Manodante, re delle Isole Lontane, ha tre figli: Bramadoro, Ziliante e Leodilla. Bardino, servo del re, sdegnato contro di costui che

> lo batteva dal capo alle piante
> Forse per ira o per sua fallisone,

fugge portando seco il fanciullo, a cui cangia il nome in quello

di Brandimarte, e che vende al signor di Rocca Silvana: questi poi, essendo venuto a morte, lo lascia erede del suo castello. Ziliante è caduto in potere di Morgana, la quale è innamorata di lui, e nol cederebbe a persona del mondo, se non a chi le desse in mano Orlando, che già una volta ha distrutto i suoi incanti. Infine Leodilla, sposata al vecchio Folderico, si beffa di lui con Ordauro, anzi lo pianta per fuggire coll'amante.

Brandimarte e Orlando giungono nel regno di Manodante, il quale fa prendere tutti i cavalieri che capitano da quelle parti, sperando avere anche Orlando, e gli offrono di condurre a termine l'impresa. Ma la perfida Origille, che era in compagnia de' due cavalieri, per riavere Grifone, prigioniero del re, svela a questo che egli ha proprio in sua corte colui che desidera: onde il re li imprigiona ambedue. Orlando, fingendosi Brandimarte, ottiene da Manodante di andar a tentare la liberazione di Ziliante, e parte. Scoperto poscia l'inganno per la loquacità di Astolfo, Brandimarte è cacciato in fondo ad una torre; intanto il vero Orlando trova ne' pressi del regno di Morgana Fiordelisa, la donna del suo amico, in compagnia di un suo « sergente », il quale andava cercando di lui per dirgli che Rocca Silvana era stata assalita da' nemici. Con tanto più di ardore compie l'audace impresa di liberare Ziliante, e con questo e i due sopra ricordati, torna a Manodante. Grande è l'allegrezza del re, per aver riavuto il figliuolo, e maggiore diventa quando Bardino svela il suo fallo, e mostra che Brandimarte altri non è se non Bramadoro. Nè basta: compare nella sala regale Leodilla, che quest'ultimo, senza conoscerla, aveva liberato dalle mani di tre giganti, e abbraccia il fratello liberatore.

Questo racconto, tolta la parte che riguarda Leodilla, riproduce, talvolta anche nei particolari, l'azione della più bella tra le commedie plautine, i *Captivi*.

Qui Egione di Etolia ha due figli, di cui l'uno è stato rapito da un servo fuggitivo e venduto ad un ricco Eleo, che l'ha dato poi per servo al figlio Filocrate. Filocrate e Tindaro (tale il nome del fanciullo rapito) si amano teneramente, e insieme prendono parte alla guerra tra Etoli ed Elei; nella quale fortuna vuole che un altro figlio di Egione, Filopolemo, cada prigioniero degli Elei, e che i due giovani elei, fatti anch'essi prigionieri, sieno comperati proprio da Egione. Questi pensa di mandare il servo ad Elea per trattare il riscatto del figlio,

promettendo, se glielo riconduca senza ch'egli debba spender nulla, la libertà ad ambedue. Ma i due giovani si sono scambiati il nome, e chi lascia la casa di Egione è appunto Filocrate, che tutti credono il servo, non il padrone. Poco dopo giunge in casa del vecchio un nuovo schiavo eleo, Aristofonte, che dice di conoscer Filocrate e desidera vederlo: invano Tindaro cerca di allontanare il pericolo che gli sovrasta: si scopre ch'egli non è Filocrate, ma uno schiavo, ed è destinato alle cave. Frattanto ritorna alla città Filocrate, che ha trovato e riscattato il figlio d'Egione, e con loro è lo schiavo fuggitivo, cui Filopolemo ha rintracciato ed obbligato a seguirlo. La gioia è grande per tutti, fuorchè per Filocrate, che trova il fedel servo condannato. Senonchè dalle dimande rivolte allo schiavo si scopre il vero essere di Tindaro, e così Egione ricupera in un sol giorno due figli.

L'arte del Bojardo si rivela non solo nell'aver rifatto il racconto plautino adattandolo al suo poema, ma nell'aver preparato di lunga mano le fila dell'azione (Brandimarte ci si fa innanzi fino quasi dal principio del poema), e nell'aver immaginato che vi prendano parte i personaggi tradizionali dell'epica francese, coi loro caratteri peculiari. Infatti le parti di Aristofonte sono sostenute da Astolfo; e come Aristofante, a sentir Tindaro, è lunatico ed « *hastis insectatus est domi matrem et patrem* », così Astolfo è tacciato da Brandimarte di uscire di sentimento e far pazzie quando la luna scema; e sulle prime sembra confermare co' suoi atti tale giudizio!

Rare volte, io credo, un racconto classico è stato innestato così felicemente in un racconto romanzesco, anzi ha preso tal colorito, che lo diresti passato per la fantasia del popolo.

Lascierò questo argomento delle fonti classiche dell'*Innamorato*, notando come il Bojardo dai poemi antichi tolga pure alcuni elementi formali, le parti, direm così, tecniche del racconto: rassegne di eserciti, pugne che cessano al sopravvenire della sera, profezie che hanno intento adulatorio e via via; e come codesta imitazione classica apparisca più frequente e più generale nella seconda parte del poema, la quale sembra perciò assumere una tinta più epica che la prima. Il racconto intanto ha maggiore unità e coesione, incorniciato com'è dalla narrazione della guerra di Agramante e Carlomagno; e Ruggero, l'eroe fatale, viene presentato in modo da ricordare Achille. Egli infatti è stato educato e nutrito, come il semidio greco,

in modo tutto speciale: su lui incombe un destino fatale, che altri cerca di allontanare dal suo capo: senza di lui l'impresa designata non si potrebbe compiere. Così pure Rodamonte, superbo, valoroso, sprezzatore della divinità, tiene alcun poco di Capaneo: e l'astuzia di Brunello per condur seco Ruggero, ricorda quella di Ulisse per condurre a Troia Achille. Inoltre la rivista dell'esercito, il consiglio nella reggia di Agramante, l'assedio di Marsiglia, la profezia di Merlino circa i discendenti di Ruggero, son tutte parti derivate dalla letteratura classica.

Fonti medievali.

A Dante il nostro è debitore non soltanto di molte immagini ed espressioni, ma anche di qualche invenzione, come quella delle logge istoriate con mirabile artificio da un « maestro » che il poeta « non saprebbe dire ». Ed alla letteratura medievale ci riconducono le parti allegoriche del poema: Prasildo che, per avere l'amore di Tisbina, va al giardino nel quale si entra per quattro porte, Povertà, Ricchezza, Vita, Morte, e coglie un ramo del prezioso albero; Orlando che si lascia sfuggire Morgana, cioè la Fortuna, ed è poi flagellato dalla Penitenza; Ranaldo che trova in un boschetto tre giovanette, le Grazie, danzanti intorno ad un fanciullo ignudo, Amore. Ma più che i poeti allegorico-didattici, il Boccaccio ha suggerito al nostro racconti circostanze, scene, immagini. Dalla novella di Tito e Gisippo e di Ansaldo e Gilberto è tolto il fondo ed alcuni particolari dei casi di Prasildo, Iroldo e Tisbina; da quella di Guglielmo di Rossiglione alcune circostanze della storia di Marchino. Parimenti non è improbabile che il nostro abbia attinto al *Libro dei sette savi* l'inganno fatto da Leodilla al vecchio Folderigo.

Del resto, la parte originale, quella cioè che non presenta somiglianze dirette con racconti a noi noti, resta ancora così abbondante ed appare così varia e molteplice, che il Bojardo dev'essere reputato come uno de' romanzieri più fecondi, anzi come quello che ha raccolto « il più vasto e vario materiale di poesia ». Considerato poi quale poeta romanzesco, egli ha il grandissimo merito di aver rinnovato un genere letterario già vicino ad estinguersi, mediante il felice connubio della materia dei due cicli. Questo parmi non abbia tenuto presente chi ha negato al poeta potenza di fantasia. Egli ha creato un mondo nuovo, fantastico quanto si vuole, vivo solo nella sua immaginazione, ma diverso da quello che avevano ritratto quanti poetarono prima di lui; ed è il suo vanto. Nè è stata l'opera sua

un semplice accostamento di parti, una « contaminazione » di due azioni della stessa natura, da cui si sia poscia cavata una azione sola. Egli aveva davanti a sè due ordini di racconti, due schiere di personaggi, differenti per animo, per aspetto, per abitudini: bisognava consertare bellamente insieme i primi, sì che non apparissero le giunture, fondere insieme i tratti caratteristici dei secondi, senza cadere nell'inverisimiglianza, senza farne dei tipi che fossero pure astrazioni: e questo il poeta ha raggiunto creando un'azione nuova, immaginando all'uopo nuovi personaggi operanti coi primi: gli si deve quindi lode di potenza inventiva. Se poi sia riuscito a rappresentare vigorosamente, a scolpire con efficacia questo nuovo mondo, vedremo più innanzi.

L'intreccio dell'azione.

Dato uno sguardo alla materia od inventata o rimaneggiata dal poeta, vediamo con quale arte egli abbia saputo comporla ad unità, con quale artificio egli venga svolgendo l'azione.

Che l'*Innamorato* non abbia una salda compagine, e non risponda ad un disegno ben determinato, parmi non si possa mettere in dubbio. Certamente è questo il carattere di tutti i romanzi brettoni, nei quali ogni cavaliere opera per proprio conto, e l'andarsi aggirando per selve pericolose in cerca di avventure, è per lui anzi occupazione gradita; lo stesso Ariosto, nonostante lo squisito senso artistico ond'era dotato, trattando materia di questo genere, è riuscito solo ad attenuare, non a togliere codesto carattere o difetto, che dir si voglia; ma resta sempre vero che il poema del Bojardo fa l'impressione di opera non uscita quasi di getto dalla fantasia del poeta, sì bene condotta innanzi un po' a sbalzi, e servendo alle necessità del tempo, alle opportunità pratiche, a circostanze esteriori.

Il poeta accenna al passaggio di Gradasso in Francia, a fine di conquistare Durindana e Bojardo (I.ª, 1, 4-8), per narrar poi subito della venuta di Angelica in Francia, e delle contese a cui dà cagione: ma al settimo canto l'impresa di quello è già fallita, ed egli se ne ritorna in Sericana; nè di lui si parla più fino al canto quinto della parte seconda. Giunto poi verso la fine del primo libro, il poeta sente come d'improvviso il bisogno di lasciare un poco la storia degli amori del paladino, « per ritornar a Carlo imperatore », e raccontare « cosa assai maggiore », cioè la storia di quella guerra che illustrò « il nuovo Ruggero » e fu occasione a lui d'innamorarsi di Bradamante: anzi l'amore di Orlando per Angelica ha in questa seconda

parte del poema molto minore importanza, o meglio è quasi subordinata all'altra azione. Non ha torto chi scrive che la prima parte di quello potrebbe intitolarsi *Angelica*, la seconda e la terza *Ruggero*. Anche gli episodi si avvicendano nell'*Innamorato* con troppa frequenza, e sono legati da un filo troppo tenue all'azione principale: l'artificio è troppo palese, e tutto a scapito della naturalezza. Preziosa parmi a questo proposito una confessione del poeta nell'ottava 38ª del canto decimosettimo della seconda parte:

> Or lasciamo costor tutti da parte
> Che nel presente ne è detto abbastanza,
> Però che il conte Orlando e Brandimarte
> Mi fa bisogno di condurli in Franza,
> Acciò che queste istorie che son sparte
> Siano raccolte insieme a una sustanza;
> Poi seguiremo un fatto tanto degno
> Quanto abbia libro alcuno in suo contegno;

colla quale ottava si può accoppiare l'esordio del canto quattordicesimo della seconda parte, nel quale in sostanza il poeta viene a dire che, avendolo negli ultimi canti « tenuto molto tempo a bada » « Morgana, Alcina e le incantazioni », ora gli è necessario mostrare « un bel colpo di spada ».

Non si direbbe che egli, nello svolgere l'azione, si preoccupi più della condizione d'animo de' suoi ascoltatori, che non della opportunità di stringere con saldi nodi le varie parti del racconto?

Invero talvolta il legame è troppo artificiale, e il lettore risente come l'impressione di qualche cosa che fa violenza al suo buon senso. È ben singolare che Orlando, il quale non sa in qual maniera disfarsi della noiosa compagnia di Leodilla (rapita da Ordauro a Folderigo, e da costui riacquistata, ma caduta poscia in mano a tre giganti) incontri sul suo cammino proprio Ordauro, a cui s'affretta a consegnarla. Parimenti è poco conforme al vero immaginare che Orlando, innamoratosi di Origille, dalla quale vien poi gabbato e derubato del destriero, incontrandola di nuovo non si ricordi più nulla, ma le palesi « con dolci parole » l'antico amore (IIª, XI, 18). Gli è che, se il conte l'avesse punita, ella non avrebbe potuto presentarsi a Manodante e indurlo a catturare l'eroe! Così pure è strano far dimenticare ad Angelica l'anello che la renderebbe invisibile, laddove, per uscire dalla rocca, deve farsi scortare da quattro valorosi, tra cui Orlando (Iª, XV, 18). Si potrebbe ri-

levare anche una specie di errore nel quale è caduto il Bojardo. Dopo aver narrato che si combatte in un gran torneo da cavalieri di Costanzo e di Norandino per ottenere la mano di Lucina, figlia del re, interrompe il racconto per seguire Orlando (IIª, XIX, 40), e non parla più di quel fatto se non per dirci che (non si sa in qual maniera) la fanciulla è caduta in potere all'Orco (IIIª, III, 24); onde l'Ariosto dovette, dirò così, colmare questa lacuna, e intessè il bell'episodio del canto diciasettesimo del *Furioso.*

Del resto, ha detto egregiamente il Rajna, nell'opera del nostro l'orditura ha poca importanza; l'importanza sta nelle molteplici narrazioni. Sia pure un lavoro ora cosciente ed ora incosciente di ricostruzione, e quasi di rifacimento psicologico, certo è che il Bojardo vi crea uno dopo l'altro con facilità meravigliosa azioni, scene, personaggi, situazioni diverse: sono avventure di viaggio, riconoscimenti inaspettati, casi imprevisti, episodi serii e faceti, tragici e giocosi, epici e pedestri, che si succedono a brevi intervalli e che, pur contenendo qualche cosa di comune, non sono mai uno la ripetizione dell'altro, ed han tutti l'aria di essere nuovi.

D'altra parte egli spiega un'arte tutta sua nel far procedere i vari racconti. A differenza de' rozzi autori francesi e italiani, non interrompe mai un episodio così a caso, non fa seguire ad ogni fatto d'arme un'avventura galante, nè ritorna a parlare ordinatamente dei vari cavalieri; ma con fine senso artistico sospende un racconto dove l'interesse è più vivo, per seguirne un altro; ti pianta un cavaliero in gravi distrette, per ricordarti che nelle stesse condizioni se ne trova un altro di cui t'eri dimenticato: e questo senza quella stucchevole regolarità che troveremo, per esempio, in Bernardo Tasso, ma naturalmente, senza che il lettore s'accorga che c'è sotto un deliberato proposito.

Codesto studio di moltiplicare e intrecciare tra loro gli avvenimenti, che sarà d'ora innanzi la caratteristica del poema cavalleresco d'arte, dipende anche, in parte, dalla condizione psicologica nella quale l'autore stesso si è posto. Egli immagina di avere dinanzi a sè un pubblico di ascoltatori, proprio come il cantastorie popolare, e sembra preoccupato solo dal pensiero di non annoiarlo: questa stessa preoccupazione gli dètta legge circa la lunghezza dei canti, ch'egli tronca spesso dove sarebbe più grande la curiosità di sapere come andò a finire un avve-

nimento. Se poi, prendendo alla lettera certe espressioni in cui egli esorta gli ascoltatori a tacere, a porgergli orecchio, a compatirlo, convien credere che realmente egli recitasse in pubblico uno o più canti, ci si spiega ancor meglio il modo con cui il racconto è intrecciato.

Notevole è, a questo proposito, la grande varietà degli esordi bojardeschi. Nella prima parte il poeta ripiglia senz'altro il suo racconto ad ogni canto; nella seconda, volgendosi ai suoi ascoltatori, o dice loro una parola cortese, o fa qualche considerazione d'ordine morale, o intona un canto lirico, quasi soave preludio del racconto che verrà poi, esaltando l'amore, la gentilezza, la cavalleria; qualche volta invoca l'aiuto e il favore della sua donna.

Nella varietà di questo pubblico che l'ascolta, vorrebbe l'autore che noi cercassimo anche la sola ragione dell'aver egli intrecciato racconti d'arme e d'amore:

> Colti ho diversi fiori alla verdura
> Azuri e gialli e candidi e vermigli,
> Fatta ho di vaghe erbette una mistura,
> Garofili e viole e rose e zigli;
> Traggasi avanti chi de odore ha cura
> E quel che più gli piace se pigli,
> A cui diletta il ziglio, a cui la rosa,
> Et a cui questa, a cui quella altra cosa.
>
> Però diversamente il mio verziero
> De amore e de battaglie ho già piantato.
> (IIa, V 1).

Ma il vero è che il conte di Scandiano canta a quel modo che amore gli dètta dentro, e nel suo animo c'è un culto ugualmente vivo e per l'ideale cavalleresco e per la bellezza femminile.

Lo spirito cavalleresco.

Il sentimento religioso non poteva più, nel secolo decimoquinto, giustificare e spiegare le gesta dei cavalieri, e nemmeno la devozione al proprio principe o l'amore al dolce paese nativo; ma era vivo il sentimento cavalleresco, un sentimento materiato di ammirazione per la fortezza e la lealtà, di vivo entusiasmo per la gloria, di grande rispetto per l'onore, di disprezzo per la ricchezza, di abborrimento da qualsiasi vigliaccheria. Di qui muovono in parte le azioni dei cavalieri, e con esso si spiegano i loro procedimenti: vivono tutti sotto una stessa legge, la cavalleria, la quale salvaguarda gli stessi eroi saracini da ogni oltraggio, e li nobilita e perfeziona. Certe imprese mezzo brigantesche, certi tratti volgari, che fanno discendere gli eroi

del Pulci alla bassezza d' uomini volgari, non hanno luogo nell'*Innamorato:* il poeta ha restituito alla cavalleria la sua idealità, l'ha riaccostata, in qualche modo, ai suoi principi. L'altro sentimento che più spesso fa operare i personaggi del Bojardo, è l'amore: non l'amore platonico, spirituale, mistico, ma l'amore umano, reale, che non si appaga di parole e di sguardi, che è godimento dei sensi. Avere le carezze della donna amata, baciarne i biondi capelli: ecco a che cosa mirano i cavalieri innamorati; e in tale rappresentazione e concezione dell'amore non è chi non veda rispecchiata la società del quattrocento.

Lo scherzo.

Le poche cose dette sin qui potrebbero far credere che il nostro abbia scritto un poema assolutamente serio, in cui l'amore ed il valore si mostrino in tutta la loro nobiltà, e la cavalleria trovi la sua più nobile ed elevata espressione. Non è così. Il Bojardo non era un idealista, nè un sognatore, ma un uomo rotto a tutte le vicende e le asprezze della vita; ammirava le virtù cavalleresche, ma non dimenticava che il mondo che egli ritraeva, non aveva consistenza alcuna, era un mondo idealizzato dal sentimento e dalla fantasia dei poeti medievali; capiva che il suo racconto poteva piacere, a patto che non fosse preso sul serio; e perciò volutamente dà ad esso una tinta comica. Già la stessa idea di far innamorare Orlando, il prode nipote di Carlo, il casto marito di Alda la bella, il futuro martire di Roncisvalle, mostra con quale animo s'accingesse il poeta a narrarne le avventure. L'eroe non amerà alla maniera di Tristano e di Lancillotto, che per amore finiscono tragicamente la vita, o degli scaltri giovani onde è piena la nostra novellistica: chè non poteva il Bojardo dar di frego alla tradizione, e mutare a capriccio un personaggio i cui tratti erano indelebilmente fissati nella coscienza del popolo. Diventerà dunque un cavaliere tra serio e comico, un amante *sui generis*, che per un lato farà pena e per l'altro moverà il riso.

Nè solo il racconto di questo folle amore dà modo al poeta di rivelare il proprio sentimento. Egli vede ciò che nella cavalleria, quale la concepiva il suo tempo, vi era di ridicolo per uno spirito colto, e lungi dal sopprimerlo, si compiace anzi di metterlo in vista, traendo così un effetto artistico dal contrasto tra il fatto del tutto incredibile e la serietà con cui egli lo narra, dalla sproporzione tra la difficoltà di un'impresa e il fine di essa, dalla esagerazione del sentimento amoroso, che fa piangere e lamentare i cavalieri. È il suo un riso che gl'in-

crespa le labbra, e di rado prorompe, come nel Pulci, in una sghignazzata: e poichè talora egli racconta con serietà tale che non avvertiresti quasi la disposizione d'animo del narratore, egli stesso si dà premura di fartela conoscere, introducendo nel suo discorso uno scherzo, che te la rivela di un subito. Ed ora, con un artificio suggeritogli dai cantastorie, invoca l'autorità di Turpino là dove ne sballa una di grossa, ora include una circostanza così inverosimile, che tutta la scena perde, dirò così, il carattere di serietà; ora mette in bocca ad un personaggio un motto arguto, ora carica le tinte nel descrivere un bell'atto di valore.

Si noti per altro come tali scherzi non introduce mai nel racconto di un fatto di per se stesso tragico, o nei momenti in cui l'animo suo e quello dei lettori sono come soggiogati da un sentimento; a quel modo stesso che un attore tragico riderà alle spalle del pubblico pensando, nel suo camerino, ch'egli si prepara a farlo piangere con quattro parole e il gesto sapiente; ma quando realmente è sulla scena e s'è investito della sua parte, non ha più nemmeno coscienza di essere pagato per divertire! Per esempio, l'amore concepito da Angelica per Ranaldo, quantunque sia effetto dell'acqua bevuta al fonte di Merlino, è rappresentato con singolare efficacia tragica, e lo struggimento della fanciulla che sente imperiose in se stessa le esigenze della natura, colpisce l'animo di chi legge. Gli è che il conte di Scandiano sapeva per esperienza propria che fosse l'amore, e gli riusciva perciò di parlarne sempre con verità profonda!

Ma accanto allo scherzo introdotto allo scopo di mostrarsi al pubblico padrone di sè e dall'arte sua, c'è talvolta nel Bojardo l'osservazione umoristica, la considerazione arguta, il motto sagace. Così è umoristico quel romito che vien pregato da Orlando di spezzar con un colpo di spada la rete che l'avviluppa, ma siccome potrebbe anche ucciderlo, e ciò sarebbe contro la regola, ricusa di farlo.

> Rispose il frate: A Dio te racomando:
> S'io ti uccidesse, io seria irregolare;
> Questa malvagità non voglio fare; (Iª, VI, 17)

umoristico quel portabandiera che, incontrati alcuni cavalieri cristiani nemici,

> Saldo, diceva, e non sia che si mova.
> Saldo, gridava a gran voce, brigata!
> Ma lui di dietro e ben largo si stava! (IIª, III, 52)

I caratteri dei personaggi

Codesto sdoppiamento (se mi è permesso così chiamarlo) della coscienza dell'artista ha fatto giudicare l'*Innamorato* ad alcuni come il solo poema italiano che rappresenti seriamente la cavalleria, ad altri come una satira intenzionale della cavalleria stessa: l'esame di alcuni dei personaggi bojardeschi chiarirà e confermerà come questi giudizi pecchino ugualmente. per essere troppo esclusivi. e vadano temperati e quasi messi d'accordo.

Orlando.

Cominciamo da quelli che il poeta ha ricevuti dalla tradizione. Orlando ci è presentato qui sotto due diversi aspetti: di amante e di avventuriero. Dell'amante ho già detto qualche cosa; aggiungo ora che. se più spesso move a riso, a quando a quando desta pietà, perchè lo vediamo tiranneggiato da una passione più forte di lui; si legga il tratto nel quale è descritto lo spasimo del suo cuore. quando ei deve confessare a sè stesso che è innamorato (I[a], II. 21-27) o l'altro in cui, combattuto dal dovere e dall'amore. cede a quest'ultimo (II[a], IX. 46-47), e si vedrà se non potrebbero stare in una tragedia. Si avverta per altro come le parole e le azioni di Orlando innamorato non rivelino diversi stati psicologici di una stessa coscienza, ma sentimenti l'uno dei quali è talvolta la negazione dell'altro o degli altri. Se è così timido e vergognoso, come mai medita un'impresa gioconda con Origille, impresa che non può poi condurre a termine, perchè deve esser casto? Se il suo amore non è puramente sensuale. ma anche di spirito, come può stimare una donna che si permette con lui certe famigliarità innominabili? In altre parole, ora egli sembra amare la donna. ora una donna, e la sua figura non ha quella unità e coerenza che si richiede per essere vera e suggestiva.

Come cavaliere di ventura, poco si differenzia dagli eroi della Tavola Rotonda, combattendo egli con coraggio contro mostri e giganti per liberare donzelle oppresse: ma il poeta ha voluto anche dargli parte notevole nel racconto allegorico della conquista del tesoro di Morgana, e con ciò ha conferito al personaggio una grandezza morale che gli altri cavalieri non hanno. Egli insomma primeggia nel poema, non sì, per altro. che, nella seconda parte, non gli contrasti tale primato il giovane Ruggero. È questi il più notevole tra i personaggi non dirò inventati, ma ricreati dal Bojardo, e, come tutti i protagonisti delle epopee riflesse. ha il difetto di essere troppo perfetto in ogni sua parte. Ha per altro un carattere comune a quasi

Ruggero.

tutti i personaggi dell'*Innamorato:* quello di governarsi in tutte le sue azioni non secondo le rigide norme della morale (come faranno i personaggi ariosteschi), ma secondo il proprio capriccio e gusto, secondo le tendenze del suo animo giovanile, vago di piaceri e di avventure.

Astolfo.

Meravigliosa è la creazione di Astolfo. Veramente il tipo può essergli stato suggerito dall'Hestous dell'*Entrée en Espagne*, e forse dall'*Huon de Bordeaux*, ma egli ha saputo cavarne un tipo immortale, a cui nemmeno l'Ariosto potè aggiunger nulla, anzi, alterandone le sembianze, gli scemò bellezza e verità artistica. Vanitoso, leggero, bonaccione, egli si tiene in buona fede per il più prode dei cavalieri: per ogni caduta ha pronta una scusa, e con estrema disinvoltura cade più volte di seguito. Niuno lo prende sul serio, ed egli perciò si arrovella: ma una volta accade che, per un fortunato accidente, salvi l'onore di Carlomagno e della Cristianità senza averne alcun merito. Lo vedeste allora prendere in giro Carlomagno, facendogli credere che Gradasso, come vincitore del duello, ha diritto di condur seco prigionieri lui ed i paladini, e rinfacciandogli i torti da lui ricevuti! Turpino, scandolezzato, crede che egli abbia lasciato la fede:

> Dice Turpino allui: ahi miseredente
> Hai tu lasciata nostra fede intiera?
> Allui rispose Astolfo: Sì, pritone,
> Lasciato ho Cristo et adoro Macone.
>
> (I^a, VII, 63)

Finalmente, quando s'è sbizzarrito a sua posta, chiarisce l'equivoco, ma vuole che Gano per quattro giorni vada a far penitenza in prigione! Un'altra volta gli capita di essere tenuto per pazzo e legato strettamente, e allora

> minacciava roinar il tetto
> E tutta disertar la Pagania,
> E cinquecento miglia intorno intorno
> Menare a fuoco e a fiamma in un sol giorno.
>
> (II^a, XII, 52)

A questo punto si direbbe che il poeta s'accorga di aver forse passato il segno, e perciò, fatto salire Astolfo sulla balena mandatagli incontro da Alcina, quivi lo lascia, e nei successivi ventisette canti non parla più di lui.

Ranaldo.

Ranaldo conserva ancora parecchi di quei tratti che gli ha dati la tradizione popolare toscana: è collerico, temerario,

intollerante di offese, e non ha peli sulla lingua. Penetrato nel giardino di Morgana, non imita il disinteresse di Orlando, ma afferrata una sedia che è tutta d'oro fino, egli ragiona tra sè:

Questa io vo' portare in Franza
Che io non feci giamai più bel bottino.
A mei soldati io donarò prestanza
Poi non affido amico, nè vicino,
O prete, o mercatante, o messaggiero,
Qualunche io trova, mandarò legiero.

(II^a, IX, 32)

Ma egli si mostra anche talvolta cavaliere perfetto. Sentite come risponde a Gradasso, che l'ha sfidato a battaglia:

Alto segnore,
Questa battaglia che debbiamo fare
Essere a me non può se non de onore;
E di prodeccia sei sì singolare
Che, essendo vinto da tanto valore,
Non mi serà vergogna cotal sorte,
Anzi una gloria aver da te la morte.

(I^a, V, 10)

Sentite con quanta galanteria egli offre a Fiordelisa il suo aiuto e la sua spada:

Io non mi vo' dar vanto
Già di duo cavallier non che di nove,
Ma il tuo dolce parlare, il tuo bel pianto
Tanta pietate nel petto mi move,
Che, se io non son bastante a un fatto tanto,
L'ardir mi basta a voler far le prove,
Sì che del caso tuo prendi conforto
Che certo o vincer aggio o serò morto.

(I^a, XI, 49)

Pentito dei dispiaceri recati per lo addietro all'imperatore, egli ne fa onorevole ammenda; lo rispetta, l'ubbidisce ciecamente, ed è, si direbbe, il suo unico sostegno, poi che Orlando, folle d'amore, preferisce starsene in Oriente, a servire la sua Angelica. Così egli dice al fratello Ricciardetto, prima di appiccar battaglia:

O sì o no (dicea) che sia tornato,
Io spero in Dio che la vittoria manda;
Ma se altro piace a quel segnor soprano,
Tu la tua gente torna a Carlomano.
Finchè sei vivo, debilo obbedire
Nè guardar che facesse in altro modo,
Or ira, or sdegno m'han fatto fallire,
Ma chi dà calci contro a mur sì sodo,
Non fa le pietre, ma il suo piè stordire.

(I^a, V, 36-37)

E come vola tosto in soccorso del suo imperatore, quando viene a sapere ch'egli è in pericolo! Carlomagno poi gli fa onore e gli affida parte dell'esercito. Vogliamo (così parla quest'ultimo)

> Vogliamo adunque per nostra salute
> Mandar cinquanta millia cavalieri,
> E cognoscendo l'inclita virtute
> Del pro' Ranaldo e come è buon guerreri,
> Nostro parer non vogliam che si mute,
> Che a megliorarlo non faria mestieri;
> In questa impresa nostro capitano
> Sia generale il sir di Montalbano.
>
> (Iª, IV, 16)

Il qual sire nei suoi rapporti amorosi è ben diverso dal Rinaldo pulciano. Egli non « appicca il maio ad ogni uscio », nè tratta le regali donzelle con volgare famigliarità, per dimenticarsi ben tosto di esse; ma invaghitosi di Angelica, per lei piglia pericolose imprese, e darebbe « l'anima al fuoco e il corpo per lo mare » anzichè rinunziare di amarla.

Carlomagno.

Accennerò infine alla figura di « re Carlone », che dal Bojardo non ci è presentato già con una tinta comica, come taluno ha asserito, anzi ha tratti di grandezza veramente epica, come quando, vedendo il macello che i Saracini fanno del popolo di Cristo, leva al cielo la faccia lagrimosa e prega Dio che punisca lui di morte, sul momento, ma non permetta che i cristiani periscano per mano di gente che adora Macone (IIª, IV, 34-35). Vero è che a quando a quando il poeta lo fa trascendere ad atti ben poco convenienti alla maestà regale: per esempio, egli mette pace tra i cavalieri tumultuanti nella sua corte, dispensando botte da orbo. Conviene dunque riconoscere che al Bojardo manca l'arte di ritrarre con perfetta verità oggettiva i caratteri. Egli non riesce a concepirli, non ha la visione completa di essi, nè sa fondere insieme i vari elementi psicologici da cui dovrebbe risultare la loro essenza: quindi ce li presenta troppo mutevoli e presta ad essi indifferentemente sentimenti e pensieri discordi tra loro.

Brandimarte.

Più felicemente sono forse riusciti quei tipi maschili, che nel poema occupano un posto secondario. Brandimarte, fedele amico di Orlando ed amante della leggiadra Fiordelisa, incarna in se stesso il tipo del cavaliere ideale, ed è forse il più « moderno » dei personaggi bojardeschi, per quella tinta vaga di sentimentalità attraverso la quale il poeta ce lo fa vedere. Invece in Rodamonte è rappresentata la forza brutale, che di-

sprezza perfino la divinità ed ha fede solo in se stessa; anche il nome è stato trovato felicemente e, come qualche altro, ha fatto fortuna. Peccato che anche il fiero figlio di Ulieno smentisca se stesso quando, ricevuto un terribile colpo da Ruggero, gli dice umilmente:

> Ben... aggio veduto
> Che cavalier non è di te migliore,
> Nè teco aver potrebbi alcun onore. (III°, V. 12)

Agricane ed Agramante, saracini ambedue, sono presentati dal poeta sotto un aspetto piacente, anzi è la prima volta che in un poema cavalleresco i nemici della religione si spogliano quasi di questa loro qualità, per offrirsi al lettore sotto quella di cavalieri. Invero le loro azioni ed i loro discorsi sono improntati ad un alto sentimento della cavalleria, e la morte del secondo, che, ferito da Orlando, riceve il battesimo, richiama alla memoria alcuno dei più bei tratti delle *chansons* francesi.

Anche Ferraù, Brunello, Sacripante, Gradasso e via via, sebbene tratteggiati con brevi tocchi, hanno ciascuno un'impronta loro propria e rappresentano nella scena del poema una parte diversa.

I tipi femminili: Angelica.

Notevolissimi sono, in generale, i tipi femminili, tra cui tiene il primo luogo Angelica, una delle più felici creazioni del genio poetico italiano. Essa non ha nulla che fare nè colle donne idealizzate dai poeti d'amore del due e trecento, nè colle svergognate e lussuriose femmine descritte dai novellatori, come non ha nulla dell'affettività e del sentimento della donna moderna, annunciantesi per la prima volta nel poema tassesco. Nel suo animo è una strana mescolanza di civetteria e di passione, di sensualità e di sentimento. Giovine, capricciosa, bizzarra, non ha scrupoli di far girare la testa a più cavalieri ad un tempo, mentre ne ama uno solo; sente di aver diritto alla sua parte di godimenti nella vita, e si sforza di raggiungerli con qualunque mezzo. La sua entrata nel mondo cavalleresco mostra che ormai questo vive solo nella immaginazione dei poeti, non nella loro coscienza.

Martisa e Bradamante.

Tipo femminile tutto diverso e nuovo anch'esso è Marfisa, colla quale conviene accompagnar Bradiamante: solo che l'una, saracina, è più rigida e severa, l'altra, pur trattando le armi, apre il cuore ai miti sentimenti dell'amore. Marfisa fu definita « la creazione più geniale che abbia prodotto in questo genere

la poesia romanzesca italiana ». Ella ha giurato di non spogliarsi mai « usbergo, piastra o maglia », finchè non abbia vinto colle armi tre re, Gradasso, Agricane e Carlomagno; e però, quando giunge ad Albracca, sono già cinque anni che sta sempre armata « dal sol nascente al tramontar di sera ». Combatte per altro contro chiunque se le presenti, con Prasildo, con Iroldo, con Ranaldo, e stringe d'assedio con quest'ultimo Albracca, misurandosi collo stesso Orlando; pur inseguendo Brunello che le ha rubato la spada, non lascia di sfidare, a sfogo d'ira, chi trova per via. È chiaro dunque che, sebbene ella abbia qualche lontana progenitrice nelle famose guerriere dell'antichità, è tipo originale e ben tratteggiato. Chi la disse una pura astrazione, non considerò che essa appartiene al mondo cavalleresco! A Bradiamante, destinata ad essere la progenitrice degli Estensi, il poeta cortigiano ha rivolto speciali cure. Il personaggio era entrato da un pezzo nella nostra letteratura, e il Bojardo l'avrebbe svolto e delineato meglio nel terzo libro, se avesse potuto compierlo.

Tisbina, Origille, Leodilla hanno nel poema parte troppo scarsa, perchè possano considerarsi come veri e propri personaggi; esse incarnano qualità e vizi donneschi diversi, e il poeta se ne serve per isfogare il suo malumore contro le donne, delle quali talvolta non aveva avuto ragione di lodarsi, o per svolgere un motivo gradito ai poeti italiani, la satira del sesso femminile.

Ho detto che la bellezza dei personaggi ritratti dal Bojardo è più esteriore che interiore, che alle loro azioni manca bene spesso il movente psicologico, sicchè li vediamo muoversi ed operare obbedendo più a un disegno prestabilito che agl'impulsi dell'animo. Questo spiega come l'autore abbia fatto così larga parte nel suo poema alle fate, ai maghi, agli incantatori; dalle loro arti e dai loro capricci dipendono talvolta le vicende tristi o liete, le avventure, la salvezza degli eroi, e senza di essi gli sarebbe stato impossibile costruire la tela del poema.

Osserverò da ultimo che, sebbene il Bojardo abbia restituito ai cavalieri la loro idealità leggendaria, non è difficile riscontrare in essi qualche tratto un po' rozzo, qualche volgarità di linguaggio. Essi si scagliano ingiurie plateali, adoperano certi termini che disdicono in bocca a persona ben nata; a quel modo che i personaggi di condizione meno elevata fanno atti sconci e triviali.

Quanto ai pregi più propriamente rettorici, ammireremo nel Bojardo la varietà e la vivezza delle descrizioni: riviste, battaglie, fughe, inseguimenti, burrasche sono ritratte con una tavolozza ricca di svariati colori; chè se producono in noi una certa sazietà, gli è che il poeta ne ha messe un po' troppe. E che potenza ed efficacia pittorica nelle descrizioni di leggiadre fanciulle, di orridi mostri, di guerrieri paurosi e di delicati giovanetti, di valli fiorite e di spechi spaventosi, di palazzi incantati e di padiglioni storiati! Che osservazione finissima della natura in certe similitudini, nel ritrarre gli atti di questo o quel personaggio! Che sfumature e delicatezze di toni in alcune figure! Ferraù, ucciso l'Argalia, lo getta nel fiume; ma, tutto dolente com'è, di avergli tolto la vita, resta lì, come trasognato, a guardare:

L'arte del narratore.

> È stato un poco quivi a rimirare
> Pensoso per la ripa se è aviato.

Non è questo un tocco da artista finissimo?

Ma più specialmente è la varia e infinita bellezza della natura, animata od inanimata, che, riempiendo di letizia il cuore del poeta, gli fa lavorare le più delicate descrizioni. È la scena d'amore tra due giovani che, nell'alto silenzio della campagna, invitante quasi la natura, si abbandonano alla passione che li rapisce, quella che esce dalla mano del Bojardo miniata con arte squisita. Gli fa invece difetto l'attitudine a sviluppare una situazione, a rappresentare un bel contrasto drammatico; quando si tratta di fatti o di sentimenti, non di scene, egli accenna più che non rappresenti, ovvero presta ai suoi personaggi affetti, pensieri, parole non del tutto verosimili. Del resto, la parola, il verso, la rima obbediscono, in generale, all'ispirazione del poeta. Tutto gli riesce di dire con evidenza ed efficacia, se non con urbanità ed eleganza, e l'elocuzione è spontanea, semplice, viva, se ne togli qualche ridondanza, qualche costrutto un po' sforzato per la rima od il verso, qualche espressione che sa troppo di lambiccato o di letterario! Peccato che codesto artefice mirabile di versi e di ottave (l'ottava ha la spezzatura propria di questo metro lirico popolare, e non ancora l'andatura solenne che le daranno i poeti del cinquecento) peccato, dico, che non abbia tra le mani una lingua ricca, una, viva! Fiorito quarant'anni dopo, egli avrebbe tratto ogni profitto dalla conoscenza del dialetto fio-

La lingua.

rentino, ravviato dai prosatori del cinquecento e diffuso largamente fuori di Toscana; ma egli, nato e cresciuto in una città dell'alta Italia, nella seconda metà del quattrocento, e non dimorato lungamente in Toscana, scrive in quella lingua ibrida e quasi artificiale, a cui, per non essere stata studiata a fondo dai dotti, non si saprebbe dare un nome esatto.

Il fondo di essa è il toscano, toscana o meglio fiorentina è la fonetica, la morfologia, il lessico, ma vi si mescolano in gran copia latinismi ed elementi dialettali: anzi prende un colorito diverso dalle diverse parlate locali; predominando, naturalmente, a Ferrara le forme del dialetto ferrarese, come negli scrittori mantovani essa appare intrisa di elementi propri di quel dialetto. Tale lingua astratta, formatasi, come pare ad alcuno, alle corti, e usata dai cancellieri, trova nel Bojardo un poeta che la eleva a dignità letteraria, sebbene nell'*Innamorato* essa si mostri meno polita che nel *Canzoniere*, il quale ha avuto dall'autore cure maggiori. Vi si trovano difatti falsi toscanismi, voci dialettali, latinismi, forme antiquate. Ma essa, badiam bene, non dovette, sullo scorcio del quattrocento parere così inelegante, se un letterato perugino, che si occupò della quistione della lingua e fu avversario del toscanesimo, propone appunto l'*Innamorato* come il miglior modello di lingua italiana letteraria! Noterò da ultimo come s'incontrino nell'*Innamorato* emistichi ed espressioni dantesche in gran copia, si da poter asserire che il poeta aveva famigliare la *Commedia* e la reputava come codice autorevole in materia di lingua! Non per nulla scorreva nelle sue vene sangue fiorentino!

Il B. rinnovatore della poesia romanzesca.

Tale è dunque l'opera del primo poeta cavalleresco d'arte: primo così in ordine di tempo — chè il Pulci, scrivente in quegli stessi anni, non ebbe su di lui alcuno influsso — e primo in ordine di merito, per avere tolto di mano ai poeti popolari o popolareggianti una forma letteraria e rinnovatala, adattandola ai gusti ed alle tendenze del suo secolo, sì che in essa si concreterà l'opera poetica più cospicua del classico cinquecento. La critica più recente ha attenuato alcun poco le lodi solite tributarsi al poeta di Scandiano; anzi taluno ha asserito che il mondo cavalleresco nell'arte non esisterebbe senza l'Ariosto, che ne fu il vero creatore, perocchè la materia cavalleresca il Bojardo non ha saputa plasmare, foggiare artisticamente, sicchè divenisse « forma ». Questo giudizio si fonda sul presupposto che l'invenzione non abbia di per sè alcun valore, o meglio

l'acquisti solo quando l'artista colla fantasia abbia saputo dare concretezza e determinazione alle cose trovate. Ma tra questi due termini ve n'è uno di mezzo: rappresentare i fatti concepiti nell'accesa fantasia, a grandi linee, in modo che, veduti a distanza, colpiscano l'occhio del riguardante e suscitino in lui l'illusione della realtà. Ora questa illusione il Bojardo riesce a crearla, come la crea il frescante in chi osserva dal basso la parete da lui dipinta. Verrà l'Ariosto, e trasporterà sulla tela e avvicinerà ai nostri occhi quelle figure, presentandocele nella loro perfezione! L'*Innamorato* del resto non è soltanto la espressione più nobile e l'affermazione più piena dell'idealismo artistico dell'estremo quattrocento; esso esalta la gentilezza, il valore, la cortesia, la lealtà, quelle virtù cavalleresche e civili che non erano ancora esulate dal paese del Po e dell'Adige, ed i suoi ascoltatori sembrano plaudire agli atti lodevoli che egli viene narrando: segno, conclude acutamente il Rajna, che « il marcio non era poi tanto profondo, come in generale si afferma e si crede ».

La continuazione dell'Agostini

Pochi anni dopo la morte del Bojardo, Nicolò degli Agostini pubblicava una sua continuazione dell'*Innamorato*.

Che un così mediocre poeta pensasse a continuare l'opera geniale del conte di Scandiano, non deve recar meraviglia a noi moderni, solo che pensiamo che anche l'autore dei *Promessi Sposi* ha avuto più di un temerario continuatore. L'immenso favore ottenuto da un'opera letteraria, tenta facilmente l'orgoglio di uno scrittore mediocre, al quale l'opera appare meno ardua, per aver egli dinanzi a sè come una guida cui seguire: e d'altra parte il pubblico meno colto, che cerca nel libro non il diletto estetico, ma l'appagamento di una volgare curiosità, può spiegare e scusare l'ardire di tali guastamestieri.

Già l'edizione dell'*Innamorato* del 1506 reca il primo dei libri aggiunti dall'Agostini; se pure esso non fu stampato anche precedentemente, come pare. Il secondo uscì poco avanti il '15; e subito dopo anche il terzo. Quest'ultimo non ha dedica, il primo invece è dedicato a Francesco Gonzaga, il secondo al celebre Bartolomeo Liviano, capitano della Signoria Veneta.

Della vita dell'Agostini, veneziano, secondo ogni probabilità, e non di Ferrara o di Forlì, non sappiamo quasi nulla; c'è per altro chi ha promesso di raccogliere e vagliare le poche notizie biografiche. Intanto non è da prestar fede alle sue pa-

role, che lavorasse questa « continuazione » od almeno l'ultima parte di essa in dieci dì. L'espressione è da prendere invece nel senso che la scrisse in gran fretta, « senza alcuna determinazione categorica ». Dalla penultima stanza del libro primo appare anche che qualche sventura o pericolo abbia impedito all'Agostini di continuare il lavoro, che riprese alcuni anni dopo.

Ecco esposta brevemente la tela dei tre libri, che hanno complessivamente trentatrè canti.

La materia.

Ruggero e Gradasso, ucciso il mostro Calcatruffo, pervengono al palazzo di Falerina, e giurano di volerla vendicare dell'onta fattale da Orlando, col distruggere il suo giardino. Intanto Rinaldo che, ritrovato « un bel gigante d'onesta misura » per nome Scardasso, l'aveva battezzato, vien trasportato con lui per arte magica all'isola di Alcina, ove è prigioniero Astolfo. L'incantatrice, temendo le sia tolto, suscita una violenta bufera, e tramuta il luogo bellissimo in un bosco « aspro e malvagio », ove i due compiono inaudite prodezze; poi, aiutati dalla Speranza, ritentano l'impresa, e liberano i prigioni di Alcina. Ruggero, Gradasso e Sacripante tolgono la vita a dieci « gigantoni », indi si separano: i due ultimi vanno a prestare i loro servigi al Soldano, ch' era in guerra con re Maradante; Ruggero, che ha trovata Bradamante per caso, le palesa il suo amore, è da lei battezzato, e si fanno *ipso facto* le nozze. Appariscono loro Cupido, il Tempo, la Morte, e dànno ai novelli sposi dei consigli. Càpitano poi in un luogo dove trovano Marfisa, la quale, narrando a Ruggero la storia della sua famiglia, gli si scopre sorella. Gradasso e Sacripante, messi d'accordo il Soldano e Maradante, muovono verso la Francia ai danni di Carlomagno. In questo tempo Aquilante e Grifone avevano trovato le più strane venture. Mentre combattevano con Orrilo, un cavaliere aveva disturbato la pugna, e poi da un momento all'altro erano spariti lui, Orrilo e le dame presenti al combattimento. Allora messisi in cammino, erano stati alloggiati da un eremita, poi si erano veduti venir incontro Nettuno « con molte ninfe assai liete e gioconde » il quale, presili sul suo carro, li aveva condotti oltre il mare in un prato, dove aveano visto Diana e le ninfe andare a diporto per il luogo giocondissimo, Satiri e Fauni danzare con Driadi e Napee, e Cerere colla figlia e Minerva e Giunone venire ad onorare la Dea. Dopo essersi dilettate insieme alla caccia, avean fatto ritorno al cielo, e i due fratelli, colmi di meraviglia, s'eran trattenuti colà alquanto,

compiendo alcuni atti di valore contro fieri giganti e contro Centauri. — Rimessisi poscia in cammino, s'imbattono in Malagigi, che dai demoni li fa trasportare in Francia. In una selva s'incontrano con Ferraù, che sta per godersi Angelica, e lo assalgono; a questo punto sopraggiungono Astolfo e Rinaldo, il quale sottentra ad Aquilante nella lotta contro il saracino. Mentre pugnano, giungono colà Gradasso, Maradante, il Soldano. Rinaldo, col fido Scardasso, combatte eroicamente, ma sarebbe sconfitto, se non giungesse a dargli mano forte Ruggero, colla moglie e la sorella; i quali volgono in fuga i Saracini (I). Per le nozze di Ruggero e Bradamante è tregua tra Carlo ed Agramante, ma tosto riarde la guerra, dove ognuno dei cavalieri fa prova di valore, e Ruggero uccide Sacripante. Grifone Sobrino; la sconfitta de' Pagani è piena, onde Ferraù, Rodomonte e Gradasso lasciano la Francia, e si mettono alla ventura. Bevono ad una fonte dell'acqua che ha potere di far intendere le voci degli animali, uccidono orribili mostri, pervengono al tempio di Marte e Bollona, passano nel regno di re Tideo e combattono per lui. Ma lontani come sono dall'Occidente, ignorano che Orlando ha ucciso Agramante, che un esercito cristiano ha saccheggiato Biserta. Appena Gano n'ha dato loro notizia, rivolano in Francia, e Rodomonte fa prigionieri Carlomagno ed i paladini. Ma poco dopo egli viene ucciso da Mandricardo, e torna vincitore dalla spedizione d'Africa Orlando; il quale per far piacere all'amico Dardinello, gli fa ottenere in isposa Angelica.

L'ultimo libro è un guazzabuglio di racconti romanzeschi senza necessario legame coi precedenti. Brandimarte trova strani casi, è vittima di incantamenti, fa guerra coi Centauri, infine uccide per errore Ziliante, e ne muore di doglia con Fiordiligi. Gradasso si battezza e sposa Marfisa, senonchè egli e Ruggero sono ambedue uccisi per opera di Gano. Questi poi è preso da Ferraù e presentato a Carlomagno, perchè gli tolga la vita in pena del suo tradimento. Brandimarte e Marfisa vedove si ritirano in un monastero; muore Dardinello, muore per un morso di serpente Mandricardo, muoiono Grifone ed Aquilante. Orlando va a stare alcuni dì con Alda e Rinaldo con Clarice, poi si recano a visitare Oliviero: ma lungo il viaggio si fermano per partecipare ad una giostra, della quale resta vincitore Rinaldo.

Lasciamo stare il terzo libro, appiccicato per forza ai pre-

cedenti, e nel quale l'Agostini imbastisce una tela qualsiasi, ove possa in qualche modo trovar luogo la morte dei principali eroi: qualche attenzione meritano gli altri due, e specialmente il primo, si perchè si collegano, per la materia, più strettamente all'*Innamorato*, e si perchè appariscono qua e là alcuni tratti che possono aver ispirato l'Ariosto. Non è questo il luogo per parlare con la debita larghezza di cosiffatti rapporti tra il rimatore veneziano e l'artista finissimo: ma a me sembra di poter asserire che la descrizione della voluttà a cui si abbandona Astolfo, ospite di Alcina, dell'isoletta a cui approdano Rinaldo e Scardasso, e dell'assalto dato da' cristiani a Biserta fosse presente all'Ariosto quando narrava, con qualche mutamento di nomi e di circostanze, gli stessi racconti.

La forma.

Singolare poi ne' due primi libri l' amalgama di materia classica e di racconti romanzeschi: e dico amalgama appunto perchè l'intreccio tra la favola mitologica e le avventure dei cavalieri è un semplice accostamento, non vera fusione; perchè contrasta alla verosimiglianza, intesa pure nel senso più largo, che quelli incontrino Diana, Cerere, Nettuno: perchè infine quella parte si potrebbero togliere, senza che ne soffrisse menomamente l'insieme. Nè vi mancano le parti allegoriche, le personificazioni, il ragionamento filosofico. Qui insomma abbiamo ancora disgregati quegli elementi, che tra poco appariranno fusi mirabilmente nell'opera geniale dell' Ariosto. Non voglio dire con questo che il senso artistico manchi del tutto all'Agostini: il primo libro, che è quello lavorato con più cura, ha belle descrizioni, scene vivaci, e l' episodio di Astolfo nell'isola di Alcina è pregevole per rilievo di stile e soavità di verso.

L'indugio posto dall'Agostini a pubblicare il *quinto libro* dell'*Innamorato*, invogliò forse un Raffaello da Verona a preparare egli tale continuazione, che usci, non si sa quando, ma certamente non dopo il 1518, coi tipi dello Zoppino. In questo stesso anno vide la luce un « sesto libro », stampato poscia anche separatamente col nome di *Rugino*, del cui autore non so dare alcuna notizia. Ma essa è una vera mistificazione, e non dev'essere tenuto affatto come una giunta al poema bojardesco, come dimostrerò a suo luogo.

La popolarità dell'*Innamorato*.

La fama del Boiardo non passò, sulle prime, i confini dell'Italia, e a render nota più tardi l'opera sua in Francia ed in Ispagna, contribuì forse, più che altro, il successo del *Furioso*. Nel 1549 la traduceva in francese un Giacomo Vincent,

e tale versione ebbe più ristampe durante quel secolo. In ispagnolo apparve tradotta molto più tardi, nel 1577, da Francesco Garrido de Villena, autore di altre versioni e rifacimenti di poemi cavallereschi, sebbene fino dal 1533 un oscuro plagiario ne ricavasse un romanzo in prosa. È noto poi che al Boiardo s'ispirò Lope de Vega in alcuno de' suoi drammi.

Del resto anche in Italia, nella seconda metà del secolo, l'*Innamorato*, quale era uscito dalla penna del Boiardo, fu dimenticato, e sebbene gli esemplari delle prime edizioni fossero rarissimi, come appare da testimonianze sincrone, niuno pensò a ristamparlo. Ebbero invece voga il rifacimento del Berni, e molto più quello del Domenichi.

Non paia strano che io parli qui del lavoro del Berni, condotto a termine quarant'anni dopo la morte del Bojardo. Quel rifacimento ha un carattere suo proprio così speciale, che mal si saprebbe classificarlo in un determinato gruppo di poemi, e conviene trattarne a parte, come di opera che non ha riscontro con altre della stessa età.

Noterò, innanzi tutto, che più d' uno pensò a riformare l'opera del Boiardo.

Rifacimenti disegnati.

Probabilmente è una pretta invenzione, di cui non si saprebbe a chi attribuire la paternità, che il Folengo avesse rifatto per intero l' *Innamorato*, e che non occorresse ormai altro che darlo alla luce. Raccoglie la notizia lo sconosciuto autore della prefazione alle *Maccaronee*, edite a Venezia nel 1561, e niun altro. Si può credere tutt'al più che egli pensasse veramente, nei suoi primi anni, a rifar l'opera del Boiardo; ma smettesse poi il pensiero, quando seppe che vi lavorava il Berni. Ci pensò un altro letterato che avrò occasione di ricordare più volte come autore fecondo di poemi cavallereschi, Lodovico Dolce. Infatti il Cieco d'Adria, con quella enfasi con cui i cosiddetti « sacri spiriti » nel cinquecento parlavano di sè e delle loro « fatiche », gli scrive pregandolo di porre « in capo o a piè del Bojardo che andava riformando a guisa d'orsa » (cioè leccandolo, lisciandolo colla lingua) certi versi.

Vi aveva pensato anche l'Aretino, e lo dice chiaramente in una lettera a Francesco Calvo, del 1540; s'ignora per altro quando gliene venisse l' idea, cioè se prima o dopo che vi aveva posto mano il Berni. L'opera del quale turbò i sonni del disonesto scrittore e prima e dopo la pubblicazione.

Al suo *Rifacimento* il Berni si accinse molto avanti il 1532,

Il *Rifacimento* del Berni. essendo intenzione dell'autore pubblicarlo prima che uscisse il *Furioso* rinnovato. Infatti, secondo ogni probabilità, egli pensò di rifare il poema bojardesco per entrare in gara col *Furioso* delle prime edizioni per conto della lingua e dello stile; in tal modo (pensa il Virgili), puniva l' Ariosto, che non vi aveva nemmeno nominato il Bojardo, e mostrava quello che veramente fosse il poema del suo predecessore, « mettendovi entro quello che gli mancava soltanto, e lasciandovi stare tutto ciò di cui si fosse altri giovato senza nemmeno ringraziarlo ».

Del resto altri fini dovette proporsi il giocoso toscano, tra cui quello di menare a destra ed a sinistra la sferza su personaggi del suo tempo, e in modo particolare su l' Aretino, col quale aveva avuto fierissime contese. Ora l'Aretino, avendo avuto notizia di ciò, chè le parti nuove, staccate di esso *Rifacimento* andavano attorno manoscritte, avrebbe fatto in modo, secondo il Virgili, che il *Rifacimento*, pel quale il Berni fino dal 1531 aveva già ottenuto dal Senato Veneto il privilegio di stampa, non fosse pubblicato. Certo è che, se avesse veduto la luce così com'era, avrebbe suscitato degli scandali, e forse non soltanto letterari, chè anche altri doveva temere dalla pubblicazione del libro.

Il Berni e l'Aretino. Comunque sia, par difficile che il solo Aretino, scrive un suo recente biografo, avesse tanta potenza da impedire la pubblicazione dell'opera di un uomo come il Berni, dietro al quale stavano persone e protezioni altissime; e probabilmente della mancata pubblicazione le ragioni sono da cercare in persone più potenti assai che il maldicente aretino; infatti il Berni non era uomo da patire così in silenzio un sopruso da chi egli aveva altra volta staffilato. Il poema rifatto uscì solo nel 1541, dalla stamperia de' Giunti, e l'anno dopo a Milano per opera di Andrea Calvo. Sì nell'una e sì nell'altra edizione avrebbero avuto parte notevole l'Aretino e l'Albicante, sopprimendo, rimutando, aggiungendo del loro quello che mancava, e perfino omettendo nel titolo anche il nome del Bojardo, tutto a sfogo di odio postumo contro il Berni? Il Virgili poi ha sostenuto e sostiene con pieno convincimento che le due edizioni sono una cosa sola, cioè che quella del 1541 è una mistificazione. Ma la cosa non è provata: altri, con più ragione, ammette che i Giunti abbiano pubblicato veramente il poema, ma essi stessi abbian soppresso ciò che pareva loro per una o per altra ragione sconveniente, e ciò che vi si conteneva di obbrobrioso per il loro amico. Ancora è probabile che questa edizione altro non sia che quella già

preparata fino dal 1531, mutato il frontispizio, il primo quaderno, e i due ultimi fogli contenenti le ingiurie a cui ho accennato.

La questione bibliografica.

Perchè poi il Calvo si accingesse a fare e facesse realmente una nuova edizione nel 1542, non si capisce: si crede anzi che i Giunti passassero i loro fogli, man mano che si stampavano, al Calvo a Milano, il quale mise così insieme una seconda edizione, che ha leggerissime differenze dalla prima. Naturalmente l'Aretino dovesse esser lieto che il Calvo nel dar fuori il libro « fosse per farne la volontà sua », e in questo senso gli scrisse la lettera 16 febbr. 1540, che al Virgili ha servito di base per imbastire un grave processo a carico del già abbastanza vituperato cinquecentista. Ora in queste due edizioni il canto primo e le due prime strofe del secondo non sono certo del Berni, come non sono del Berni i due ultimi canti e forse altri tratti sparsi qua e colà nel poema. Di chi saranno? Dell' Aretino, o dell'Albicante, che ebbe mano nella edizione del 1542, o d'altri? Niuno potrebbe dirlo: certo è che i Giunti, ripubblicando il *Rifacimento* nel' 45, vi sostituirono ottantadue stanze autentiche, avute non si sa come, e poi aggiunsero una nota avvertendo che le successive e alcune del secondo canto erano, non del Berni, « ma di chi prosuntuosamente gli ha voluto fare tanta ingiuria ». Resterebbe a vedere perchè i Giunti pubblicassero il poema, così alterato, nel '41, e perchè il Senato concedesse sì tosto un altro privilegio di stampa al Calvo: ma son questioni a cui per ora non si può rispondere.

Aggiunte, mutamenti, ecc.

Sgombrato così il terreno, delle questioni estrinseche, vengo a dire dell' opera del Berni. Nel *Rifacimento* la favola e la distribuzione delle varie parti di essa è rimasta inalterata; vi sono invece delle aggiunte, delle soppressioni, delle abbreviazioni; poi è mutata del tutto la forma. Le aggiunte, lasciando stare la dedica e le lodi a personaggi e gentildonne del tempo, ch'erano di prammatica, consistono nei prologhi, che non mancano in nessun canto, nella descrizione del sacco di Roma, nella « bizzarria » nota del cavaliere che « andava combattendo ed era morto », nelle stanze autobiografiche, ed in una lettera introdotta per chiarire l'azione. Il rifacitore aggiunge anche talvolta qua e là qualche stanza, per dare delle avventure più ragionata contezza, per chiarire i sentimenti de' personaggi: e volentieri introduce qualche nuova similitudine.

Le aggiunte sono certo la parte migliore dell'opera del Berni, e di queste aggiunte il meglio sono i prologhi, tutti d'ar-

gomento morale. Son brevi considerazioni, tratti satirici, osservazioni suggerite dalla vita quotidiana, parafrasi di sentenze, tratte dalla Sacra Scrittura o da antichi poeti, concetti filosofici, espressi sempre in forma piana ed arguta, non mai troppo lunghi e sempre variati.

Mosso da ragioni morali od estetiche il Berni talvolta accorcia il testo: per esempio, molto più breve è la descrizione della scena amorosa tra Brandimarte e Fiordiligi, e più brevi, in generale, sono i monologhi; tal'altra invece sopprime del tutto. Ma l'opera del rifacitore si esercitò specialmente sulla elocuzione: tutto ciò che poteva, in materia di stile e di lingua, offendere il gusto raffinato del secolo, tutto ciò che poteva parere o volgare, o rozzo, od aspro, o detto senza grazia, egli sa ridire in una forma snella, vivace, colorita. Alle descrizioni un po' slegate, impacciate, ineguali del Bojardo, ei ne sostituisce altre piene di vita e calore: le figure un po' sbiadite o stecchite pigliano per opera di lui rilievo e movimento; le espressioni amorose diventano più aggraziate ed appassionate, lo scherzo talvolta un po' stentato, diventa leggiadro. È ben vero che l'educazione artistica del rifacitore gl'impedisce in qualche luogo di apprezzare debitamente ciò che ha pur di bello, nella sua rude spontaneità, la forma bojardesca, e corregge anche là dove noi moderni avremmo preferito l'asprezza che la levigatezza dell'espressione. E non sono pochi i luoghi in cui, per la voglia di rimutare, il Berni riesce inferiore di molto all'originale. Si confrontino le due redazioni di questa ottava (I^a, III, 70) in cui Orlando guarda amorosamente Angelica che dorme:

BOJARDO

conte stava attento a rimirarla
Che sembrava omo de vita diviso:
E non attenta ponto di svegliarla,
Ma fisso riguardando sul bel viso,
n bassa voce con se stesso parla:
Sono ora quivi, o son in Paradiso?
o pur la vedo, e non è ver niente,
Però ch'io sogno e dormo veramente.

BERNI.

Fermossi Orlando attonito a guardarla,
Tutto accolto in se stesso, anzi diviso:
E non ardisce punto di svegliarla,
Ma sovente guardando in quel bel viso,
Così talvolta seco stesso parla:
Sono io qui uom, o sono in Paradiso?
Vedola o non la vedo? M'inganno io?
Se non mi inganno, alto destino è il mio.

L'ottava del Bojardo è mirabile per ispontaneità di sentimento, per vivezza di espressione, per fluidità di verso: l'ottava del Berni, con quegli avverbi *sovente* e *talvolta*, messi lì per compiere l'endecasillabo, con quello sdoppiamento del concetto chiuso nel secondo verso, con l'artificioso ragionamento dei due ultimi, parmi poco felice. Così pure egli non conserva lo stupendo effetto onomatopeico nella descrizione della danza di tre fanciulle intorno a Rinaldo, dove « gli sdruccioli rendono l'impeto della magica danza: e il passaggio dagli sdruccioli nelle voci piane, consonanti in rima baciata, mostra l'atteggiarsi delle danzatrici ginocchioni intorno al cavaliere ».

I caratteri sostanziali del Rifacimento.

Ma dire che il Berni ha rifatto l'*Innamorato* specialmente per la elocuzione, è un'improprietà, anzi cela un errore. Forma e pensiero nascono quasi ad un parto nella mente di chi scrive, e sono per natura inseparabili; onde « rifare », nel senso che si suol dare a questa parola nel linguaggio letterario, è in parte anche ricreare: il pensiero dell'autore si distrugge in qualche modo col cancellare la forma primitiva, e chi si addossa il cómpito di rinnovarlo, per necessità muta anche la sostanza, lo spirito dell'opera. Che se si ricordi quanto dicevo poco prima, che cioè il Berni qua toglie un'ottava, là l'aggiunge, talora abbrevia, tale altra allarga il testo, se ne concluderà che l'opera del conte di Scandiano dev'essere uscita dalle sue mani alquanto modificata: modificata non nella contenenza, nelle proporzioni esterne, ma sì nella sua essenza, e, se posso dire così, nell'anima. A questo proposito taluno ha detto che il Berni ha dato una tinta comica al racconto bojardesco, anzi il Camerini reputa appunto il nostro quasi un precursore del poema eroicomico: giudizio che concorda con quello dei vecchi critici, i quali collocarono senz'altro il *Rifacimento* nel novero dei poemi giocosi. Ora questo è inesatto ed è conseguenza di non aver, forse, confrontato ottava per ottava i due poemi: chi lo faccia, vede subito come grandissima parte degli scherzi ond'è cosparso il *Rifacimento*, hanno radice nel testo originale: che se talvolta il rifacitore aggiunge di suo qualche scherzo (il cavaliere, ricordato più su, ha fatto le spese per tutti), tal altra egli attenua la comicità del Bojardo, sì che succede questo curioso scambio: che dove l'uno non ischerza, l'altro si lascia andare al riso, e invece questi assume un tono serio dove quegli piacevoleggia. Poi si hanno pure nel *Rifacimento* parti serie, lavorando le quali diresti che l'animo del poeta era invaso da

sincera commozione: v'hanno insegnamenti morali, tratti satirici che nulla hanno che fare colla poesia burlesca; e, che è più, vi ha il deliberato proposito del moraleggiare. Il poeta stesso dice che i suoi racconti di draghi, di giardini incantati, di giganti mostruosi, son fatti « per dar pasto agl'ignoranti », ma chi ha l'intelletto sano, deve mirare alla dottrina che s'asconde sotto di quelli, anzi talvolta egli stesso si dà premura di spiegare largamente le allegorie del Bojardo (XXXIV, 1-6). Soprattutto poi vi ha nel poema rifatto, cosciente od incosciente che ella sia, un'intonazione più elevata e più seria, una concezione della vita molto meno, come devo chiamarla? — paganeggiante, umanistica che nel Bojardo. Anima del mondo ritratto da quest'ultimo è l'amore, l'amore fatto di passione e di idealità, che appaga lo spirito ed il senso, spensierato, gaudente; l'amore, dice apertamente il poeta, è quello che dà la gloria, che incoraggia il cavaliere alla pugna. Il Berni invece, incerto se esso sia cosa « buona o rea », lo giudica « un male malvagio e strano »; non sa rappresentarlo come vera passione, ma solo come sfogo brutale, e irride alla turba pazza di coloro che si consumano attorno ad una bella donna. Io non so se queste osservazioni, che tolgo da uno studio recente, ci permettano di asserire coll'autore di questo che vi ha nell'opera del Berni, « un cambiamento organico »; ma certo il significato della concezione bojardesca è in parte snaturato, quasi in omaggio ad un principio morale. Così Angelica è meno leggiera e lussuriosa che la fanciulla ritratta dal Boiardo, e parla talvolta il linguaggio della donna onesta. Leodilla appare come pentita di aver tradito il sordido vecchio di cui era divenuta moglie, « la messaggera di Prasildo » non dà a Tisbina dei consigli alquanto immorali, infine Fiordiligi non fa a Rinaldo la nota confessione su la mobilità del sesso femminile.

Del resto su questi intendimenti morali del rifacitore non bisogna insister troppo. Il Berni non mosse da un criterio determinato, nè, lavorando intorno all'opera sua, seguì sempre lo stesso impulso; egli mirava a dar veste elegante all'*Innamorato*, ma nell'attuare il suo disegno s'abbandonava poi all'ispirazione del momento; e perciò ora carica, ora smorza la tinta comica del racconto, qua par che voglia rendere più serio un personaggio, e poco dopo getta su di esso lo scherno; ora moraleggia, ora si compiace di lavorar di cesello attorno a scene scabrose. Che giudizio s'ha dunque a fare dell'opera di lui? Te-

nuto presente ch'essa ci sta dinanzi non quale l'aveva lasciata o l'avrebbe, forse, ritoccata e corretta l'autore, diremo che il Berni talvolta par risentire l'influsso dell'età sua, che non era ormai più quella del Bojardo, ma si andava già profondamente modificando sotto l'azione delle nuove condizioni politiche, nel più attivo commercio intellettuale con altri popoli, per l'evoluzione stessa dei concetti morali; più spesso si lasciò guidare dal suo capriccio, da un'ispirazione fuggevole: perciò l'opera sua fu poco apprezzata dai contemporanei, i quali d'altra parte trovavano già nel *Furioso*, di cui parlerò tra breve, rappresentato e quasi interpretato l'ideale del loro tempo.

Il rifacimento del Domenichi.

Lo scarso successo del tentativo fatto dal Berni, invogliò un poeta sfornito di buon gusto e di cultura, e per giunta non toscano, ad accingersi alla stessa impresa. È questi il veneziano Lodovico Domenichi, che nel 1545 diè fuori il poema novamente riformato. Egli segue nel correggere principalmente questo criterio: togliere tutto ciò che può dispiacere in materia di lingua, perciò non aggiunte nè soppressioni, ma uno studio di sostituire alla elocuzione intrisa di elementi dialettali, un'elocuzione toscanamente corretta: solo di raro, e dove può farlo senza grave difficoltà, toglie scherzi indecenti o parole oscene, ovvero muta per ragioni stilistiche. Del resto le sue correzioni riguardano più la parte fonetica e morfologica, che il lessico e la sintassi, sicchè noi moderni non apprezziamo punto l'opera di lui. Pare invece l'abbiano apprezzata convenientemente gli antichi, chè il rifacimento del Domenichi nel cinquecento soppiantò quasi quello del Berni, ed ebbe in una diecina di anni otto ristampe! Il Virgili crede che il Domenichi debba questa fortuna all'avere l'Aretino preso sotto la sua protezione il rifacimento, in odio, ben s'intende, al Berni; io penso che ciò per lo meno vi abbia in parte contribuito.

Il Cieco da Ferrara.

Il Bojardo, vera anima di poeta, che l'arte coltivava non per bisogno nè per adulazione, ma perchè trovava in essa una fonte di interne compiacenze, potè svolgere liberamente le facoltà del suo ingegno e seguire fin dove gli piacque, i suoi intendimenti estetici; studiando ora brevemente l'opera letteraria di Francesco Bello, meglio conosciuto sotto il nome di Cieco da Ferrara, ci troviamo dinanzi ad un poeta che scrisse per campare la vita, e dovette adattarsi al gusto ed al capriccio di chi gli concedeva o gli faceva sperare protezione e denaro.

Di lui ben poco sappiamo: ignoto è l'anno della nascita,

non il luogo, che è Firenze, sebbene si chiamasse « di Ferrara ». Però alcuno si domanda se il « Cieco di Firenze » di cui s'incontra il nome in documenti del tempo, non sia per avventura altri che il nostro. A Ferrara lo troviamo fino dal 1477, presente, come pare, ad un banchetto dato dal duca Ercole in onore di cospicui personaggi. Dopo il '93 fu alla corte di Mantova, ma non « alla corte principale », sì « in una delle corti secondarie » ; più tardi fu anche stabilmente nella capitale del ducato, dove l'aveva già più volte chiamato la principessa Isabella, amica e protettrice dei letterati. Passò quindi al servizio del cardinale Ippolito d'Este, ma probabilissimamente in un tempo intermedio tra il 1496 ed il 1506 finiva la vita, angustiata dal bisogno e non allietata dal sorriso della gloria, che pure lo aveva allettato.

Gli si attribuiscono vari scritti, ma l'opera sulla cui paternità non può cader dubbio, è il *Mambriano*, lungo poema in quarantacinque canti, composto tra il 1492 ed il 1496 e dedicato al cardinal Ippolito. Il poeta aveva forse in mente un disegno prestabilito ; infatti al canto ventesimoprimo dice di essere ad un terzo dell' opera, e nel trentesimoquarto che quella s'appropinqua alla fine ; poi, per compiacere il Gonzaga, suo primo mecenate, abbandonò l' orditura del poema, e cominciò ad intessere episodi e racconti che non erano in relazione alcuna col soggetto principale, e senza quella fiducia che il vero artista ha nell'opera propria, anzi quasi a forza, vedendo dileguarsi anche le speranze concepite di passare nell'agiatezza gli ultimi anni di vita.

I critici distinguono nel poema due parti : una contenente « la materia principale della narrazione » (canti I-XXVI), alla quale tien dietro « un'appendice non necessaria » dell'azione principale (XXVI-XXXV); la seconda, contenente episodi superflui e sconnessi (XXXVI-XLV).

Materia del *Mambriano*.

Mambriano, nipote di Mambrino, re di Bitinia, viene in Francia con un esercito per vendicare la morte dello zio, che egli dice ucciso a tradimento da Rinaldo. Una burrasca lo getta con alcuni compagni nell' isola della maga Carandina, nella quale poco appresso viene, per le arti di questa, anche il Paladino, che respinge un assalto improvviso dei nemici e ferisce il suo stesso avversario. Mentre Rinaldo gode i favori di Carandina, Mambriano, al quale è stato usurpato il trono da Polindo, torna in Bitinia, raduna un esercito, sconfigge il suddito ribelle e viene

di nuovo in Francia, dove pone l'assedio a Montalbano. La sorte delle armi gli volge propizia, chè riesce a far prigionieri parecchi dei paladini, e con essi fa vela per l'Asia. Raggiunto da Rinaldo, è sconfitto, poi, venuto a singolare tenzone con l'avversario, sta per essere ucciso. A questo punto compare Carandina, la quale ottiene da Rinaldo la vita di Mambriano, purchè egli confessi che suo zio non è stato ucciso a tradimento, ma colle armi alla mano, e si dichiari suddito di Carlo Magno. Accettati i patti, Mambriano sposa Carandina (XXVI, 57) e Rinaldo torna a Parigi, dove è accolto come un trionfatore (XXXV, 1-40).

A questa azione si intrecciano, nei primi ventisei canti, svariatissimi episodi ed azioni secondarie. Astolfo ed Orlando, movendo alla ricerca di Rinaldo, combattono contro cavalieri, mostri, giganti, difendono donzelle, aiutano principi oppressi dai nemici, soggiacciono a strane venture, convertono interi popoli alla fede: separati l'uno dall'altro più volte, si ritrovano poi novamente, e continuano il corso delle loro imprese, finchè fanno ritorno in Francia.

Altro episodio è quello di Pinamonte, innamorato di Bradamante e beffato in modo vergognoso dall'allegra donzella: ma sarebbe lungo solo citare tutti i personaggi che l'autore fa entrare nel suo poema: cavalieri cristiani e saraceni, esseri allegorici, come Povertà, Ricchezza, Industria; dèi della mitologia, come Venere e Vulcano; diavoli come Belzebù, Cagnazzo, Calcabrino; ognuno dei quali, si noti bene, ha parte diretta nell'azione, sia operando sia consigliando.

I canti dal ventesimosesto al trentesimoquinto contengono nuove avventure di Orlando ed Astolfo, ma specialmente guerre, prigionie, vittorie, avventure di Rinaldo ritornante dall'Asia: di Mambriano non si fa parola. E non se ne parla nemmeno nella seconda parte del poema, che contiene una serie di racconti non necessariamente collegati tra loro: nuove imprese di Rinaldo; un viaggio di Orlando a San Giacomo di Gallizia, lungo il quale ha spesso occasione di menar le mani; le prodezze di Ivonetto, figlio di Rinaldo; gl'incanti di Malagigi, che si diverte alle spalle dei paladini o li soccorre in qualche grave distretta. Finalmente l'autere chiama a raccolta gli eroi cristiani a Parigi e chiude il poema colla descrizione di una magnifica festa, giustificandosi dell'averlo intitolato *Mambriano* colla considerazione che da costui ha preso le mosse.

È noto poi agli studiosi che entrano in esso, anzi sono la sola parte vitale, sette novelle, alcune delle quali lunghissime, narrate da questo o quello dei personaggi.

Materia, come ognun vede, non ne manca: anzi il Cieco ha, se posso dir così, allargati i confini del mondo cavalleresco, facendovi entrare la mitologia ed il soprannaturale cristiano; chè nei poemi toscani intervengono bensì spesso i demoni, ma come semplici esecutori dei voleri altrui, mentre qui il Demonio assume le parti di personaggio importante. Ma codesta materia è ancora allo stato greggio, e farebbe lo stesso effetto che un cumulo di marmi ammonticchiati per costruirne un edificio: tu intendi che questo potrà riuscire veramente bello, ma innanzi a te, per ora, non vedi che una confusione di capitelli, di archi, di colonne, di modanature.

L'arte del Cieco.

Il nostro è un rimatore non isfornito d'ingegno e non digiuno di coltura classica, il quale, pur vivendo alle corti e scrivendo per una società eletta, non ne ha preso i costumi, non s'è imbevuto del suo spirito, perciò l'opera sua ci si presenta uno strano miscuglio di rozzo e di affettato, di galante e di volgare, di eroico e di osceno: ora lo direste un inetto cantastorie, ora un artista. E l'artista si mostra nella felicità con cui sa togliere, rimnovandole opportunamente, dagli antichi scene e descrizioni, le quali ci si riaffacciano alla mente leggendo il *Furioso* e la *Gerusalemme*: nella vivacità con cui vi narra buon numero di novelle, la materia delle quali attinge, per altro, a testi toscani o a fonti popolari: nella concezione di alcune scene di un cotale effetto drammatico; nello studio di dare al suo poema un'intonazione più severa e più classica che non abbiano i poemi toscani, e per la quale pare ad alcuno che apparisca già in lui la tendenza « a ridurre il poema da romanzesco a classico ». Alcuni racconti hanno una cotale vivacità e freschezza, e certe imitazioni, o meglio, rimaneggiamenti di motivi poetici, non sono senza pregio. Tra le cose migliori io porrei il racconto di Sinadoro (XXIX, 23 sgg.) a cui Venere insegna come debba fare per ottenere i favori di Fulvia, ma che ne è disuaso da Dafne, dopochè egli stesso è stato spettatore di una scena allegorica, nel boschetto ove cresce l'albero del Riso e del Pianto. Inetto si mostra invece nel delineare i caratteri sia che li rinnovi, sia che li crei egli stesso. Quasi tutti i baroni di Francia e molti guerrieri pagani vi passano davanti agli occhi, ma il vostro sguardo non sa

sopra quale di essi affissarsi, chè ben poca differenza vi ha nei loro sembianti o nel loro abbigliamento. Rinaldo, il paladino più accarezzato della fantasia popolare, dovrebbe essere l'eroe del poema, poichè sconfigge e rende tributario all'impero di Francia Mambriano; ma, a dir vero, tra lui e gli altri baroni non vi è altra diversità che questa; che egli ha sempre la spada in pugno ed il suo castello è più spesso assediato dai nemici della fede. Veramente, a voler essere esatti, ce n'è qualche altra differenza, ma tale che fa poco onore ad un cavaliere, nonchè al personaggio più notevole di un poema. Rinaldo, per esempio, è un avaraccio che non si fa scrupolo di spogliare mercanti, pellegrini e quanti gli capitano sotto le unghie: un uomo interessato, che porta elmo e corazza non per acquistarsi gloria, ma per far bottino, per guadagnarsi denari, prigionieri, stati, e solo quando ha ripiene le sue casse d'oro e d'argento e il suo castello di destrieri e di cammelli, dice a Carlo:

> Carlo, io ti do questa fede,
> Ch'el non sarà più uomo che si doglia
> Di me per ladro, innanti alla tua fede;
> Val sacra t'assicuro e Quinta-foglia,
> E ogni altro passo di sospetto erede,
> Sì che i viandanti ormai per me potranno
> Sicuramente andar dove vorranno.
>
> (XXXV, 67)

Egli è un dissoluto che dimentica patria, famiglia, gloria, per una incantatrice, e quasi goda di cotesta abbiezione del suo animo, va cantando:

> Io non mi curo più di Malagigi,
> Manco di Carlo e poco di Clarice;
> Montalban mi dimentico e Parigi,
> Alda, Armellina, e la vecchia Beatrice;
> Orlando, Astolfo, Ulivieri e Terigi
> E Galerana, degna imperatrice,
> Ogni altra cosa per costei dimentico.
>
> (XXVII, 21)

Orlando, per essere troppo forte, troppo virtuoso, troppo eroico, manca di sfumature; tutte le sue azioni sono ispirate ad un alto sentimento della religione o dei doveri di un perfetto cavaliere, e qualche volta egli assume l'atteggiamento di un personaggio epico. Astolfo è carattere non del tutto ben riuscito, incerto, ora generoso e magnanimo, ora disposto, per campare la vita, a farsi « non boja, ma arciboja », nell'in-

sieme piacente: e così dicasi di Mambriano, figura sbiadita e senza movimento, crudele, empio, volgare. Dei caratteri femminili niuno è tratteggiato felicemente; nè Bradamante, troppo volgare per essere una eroina, nè Carandina, una maga sfacciatamente sensuale, come la Leodilla boiardesca, e che il poeta ha il torto di lasciare troppo a lungo sulla scena.

Del resto un uomo cosiffatto non poteva sentire la nobiltà dell'ideale cavalleresco; egli ritrae gli eroi con una tinta, dirò così, borghese, e senza volerli propriamente parodiare, ce li presenta sotto una luce punto ideale. Perciò gli scherzi onde infiora il racconto alla maniera del Bojardo, non ti fanno piacevole impressione: talvolta anzi sono una stonatura, come quello in cui l'autore manifesta il dubbio che Rinaldo non sia mai esistito (XXIV, 2).

L'elocuzione è anch'essa ora disinvolta e vivace, ora languida e trascurata, come di chi scrive per mestiere. Perciò vi ha talora una sintassi arbitraria, un grande abuso di licenze poetiche; nè è più curata la lingua, nella quale trovi una mescolanza di latinismi e di voci dialettali, proprie di quella lingua che i cinquecentisti chiamavano sprezzantemente « lombarda ». Non mancano perfino certe « preziosità », poetiche, come la ottava con versi sdruccioli, o alternatamente tronchi e sdruccioli, quali ne troviamo nel *Morgante*, e ben più raramente nell'*Innamorato*.

Non ostante questi difetti il *Mambriano* piacque e nell'insieme e negli episodi; tra il 1509 e il 1554 ebbe ben undici edizioni (la prima uscì postuma in Ferrara), e alcune novelle furono stampate a parte (come soleva farsi degli episodi più cospicui di un poema) o ridotte in prosa. Nè si può dire che l'opera di lui non abbia avuto qualche efficacia su quella dei poeti posteriori. Il nome del Cieco ricorre più volte nel noto libro del Rajna sulle fonti del poema ariostesco; da lui tolse una novella il Folengo, e forse, come dirò a suo tempo, l'ebbe sott'occhio per certi episodi il Tassoni. Nel *Mambriano* parecchi canti (XIV, XVI, XXIII, XXIV, XLII, XLIII, ecc.) cominciano con una descrizione od un accenno alla primavera, come nell'*Amadigi* del Tasso. Infine anche nella letteratura specialmente novellistica della Francia, sono tracce dell'opera dello sfortunato poeta.

Conchiuderò questi brevi cenni sul *Mambriano* fornendo al lettore gli elementi per un confronto tra una novella del

Bojardo ed una del Cieco, le quali possono dar la misura dell'arte diversa dei due poeti. È quella del marito vecchio e geloso gabbato dalla moglie, e probabilmente ambedue derivarono il racconto fondamentale da una stessa fonte: una novella del libro dei *Sette Savi*, narrata poi anche dal Sercambi: ma ciascuno la svolse secondo il proprio gusto e la propria arte. Rapido, efficace, schietto nella sua rude verità il racconto del Bojardo, più lungo e più drammatico quello del Cieco, il quale per altro, nelle sue pretensioni di poeta colto, immagina il protagonista perseguitato dall'ira degli dèi, per avere ucciso un delfino che traeva il carro di Nettuno. Nel primo niun movimento di vera passione, ma l'istinto brutale del piacere che avvicina Ordauro a Leodilla; nel secondo un certo calore di sentimento, che si muta ben presto in sentimentalismo; nel Bojardo una certa qual serietà, nel Cieco lo studio di eccitare nei suoi ascoltatori il riso moltiplicando gli accessori, gli scherzi, i particolari oscenissimi e nauseanti; nell'uno, infine, la solita signorile franchezza di colorito e di eloquio, nell'altro uno stile fiacco e scolorito.

Il *Persiano.*

Riceveva stipendio sulla fine del quattrocento dalla corte di Ferrara, come improvvisatore, un Francesco Cieco, fiorentino, il quale, secondo il Rua, non ha che fare coll'autore del *Mambriano*. Egli lasciò anche un poemetto, tradotto dal francese, *Persiano, figliuolo di Altobello*, « lunga narrazione, priva d'ogni valore artistico », della invasione fatta da codesto re in Francia, e della sua sconfitta. E basti averlo nominato. Ma in quella stessa corte si veniva maturando e addestrando nell'esercizio della poesia più elevata colui che doveva fare del romanzo l'opera più splendida della rinnovata letteratura italiana.

CAPITOLO SECONDO

Il poema cavalleresco nel punto culminante del Rinascimento.

Poemi che precedono l'apparizione del *Furioso*. — Lodovico Ariosto: la vita. — I frammenti del *Rinaldo Ardito*. — L'*Orlando Furioso*: la materia, le fonti, i caratteri estetici, i pregi d'arte. — La fortuna del *Furioso*. — I *Cinque canti* e i frammenti epici.

I precursori dell'Ariosto.

Nota il Gaspary come ogni opera d'arte veramente insigne, nella quale si assommino, per dir così, i caratteri, le tendenze, il gusto estetico di tutta una generazione, sia preceduta da tentativi più o meno felici, i quali operano indirettamente sopra il futuro grande scrittore, mostrandogli ciò ch' egli deve lasciare e quello che deve fare, per imporsi all'ammirazione dei contemporanei. Così le rozze visioni dettate da inetti scrittori e i primi tentativi di poemi allegorici, preparano in qualche modo la *Divina Commedia*, e i dimenticati poemi eroici della prima metà del cinquecento servono quasi di ammaestramento e di norma al Tasso per comporre la *Gerusalemme*.

Anche nello svolgimento del poema cavalleresco, il quale tocca col *Furioso*, non dirò già l'ultimo grado della perfezione (chè questa parola, applicata alle opere letterarie, non ha ragione di essere), ma uno stadio più evoluto di questa forma d'arte, si ha una vera e graduale progressione. Vi si provarono il Pulci ed il Bojardo, ma il primo intese più a dilettare i suoi mecenati che a comporre un poema da cui potesse venirgli gloria di grande scrittore; all'altro la non perfetta educazione letteraria, la natura poetica, più felice nell'espressione del sentimento lirico che nella concezione dei caratteri e nella creazione di un'opera organica, le vicende dolorose della vita, che gl'impedirono di darsi tutto al suo lavoro, la scarsa abitudine della lingua, tolsero di condurre il poema ad un alto grado di eccellenza. Vi si provò un artista mediocre, il Bello,

ma e la mediocrità dell'ingegno e le dure necessità della vita non lo lasciarono pure accostarsi al suo predecessore. Vi si provò infine Lodovico Ariosto, ed un ventennio dopo la morte del Bojardo egli dava all'Italia il *Furioso*, di cui mi accingo a parlare. Prima per altro, per non lasciar lacune nella storia del poema cavalleresco che vengo delineando, devo far cenno di alcuni dimenticati poemetti, scritti appunto tra la composizione dell'*Innamorato* e l'apparizione del capolavoro ariostesco.

Poemi pubblicati o composti sul principio del s. XVI.

Quanto codesto genere di poesia fosse accetto al pubblico, apparisce già dalle replicate ristampe che si fanno in questo tempo, oltre che del *Morgante*, di rozzi poemi del quattrocento, quali *Altobello e re Troiano* di anonimo, *Antafor di Barosia*, messo in versi da uno sconosciuto nel 1493, l'*Aspramonte*, il *Gigante Malossa*, il *Tradimento di Gano contro Rinaldo paladino*, il fortunato poemetto *Bradiamonte*, il *Buovo* d'*Antona*, l'*Innamoramento di Carlo Magno*, il *Danese*, *Drusiano del Leone*, l'*Innamoramento di Milone e Berta*, *Dama Rovenza*, la *Sala di Malagigi*, la popolarissima *Spagna*, la *Trabisonda*, il *Tristano*, *La battaglia di Tristano e Lancellotto e Galasso*, ecc., il *Morante gigante* l'*Innamoramento di Rinaldo*, uno dei più ammirati, a giudicare dal numero delle ristampe, e via via. Evidentemente tali poemi si stampavano in servigio del pubblico meno colto, e basta leggerne poche ottave per conoscere come chi gustava l'*Innamorato*, non poteva certo dilettarsi di queste inette composizioni. Spesso poi si tratta di rozzi racconti, del quattrocento, ai quali, per adescare il pubblico, gli editori dànno un nuovo titolo, che non sempre risponde alla materia, com'è, per esempio, dell'*Innamoramento di Rinaldo* testè citato, il quale è ben lontano dal presentare, come parrebbe a prima giunta, somiglianze col poema del Bojardo.

Molti se ne composero di nuovi da oscuri rimatori, le cui opere furono dimenticate appena pubblicate.

Non si conoscono edizioni anteriori al 1500 di un *Falconetto*, breve poema di ignoto autore, nel quale si narra come questo giovine, signore di un castello in Persia, saputo che il proprio re è stato sconfitto dai cristiani, passa in Francia, per vendicarlo. Gano si accorda con lui sperando di vedere fiaccato l'orgoglio di Rinaldo, e per poco i cristiani non hanno la peggio. Se non che interviene Orlando che uccide Falconetto e smaschera l'ipocrisia di Gano. Col racconto della guerra s'intreccia quello degli amori di Rinaldo e Dusilina. L'intonazione e la tes-

nica del racconto ci richiamano alle disadorne composizioni dei cantastorie: e tali sono pure la *Vendetta di Falconetto, libro di mirandi facti di Paladini,* di anonimo; *La grande guerra et rotta del Scapigliato* di Cristoforo Altissimo, fiorentino, in cui si descrivono le battaglie fatte da quell'eroe per acquistare la mano di Rosetta, figlia dell'Almansore di Russia, che vuol poi essere coronata regina di Francia; due minuscoli poemetti di Giovanni Andrea Narciso, il *Passamonte* (1506) ed il *Fortunato* (1508). La *Leandra* di Pietro Duranti da Gualdo (1508) è un singolare poema di ventiquattro canti in sesta rima, la cui azione non ha nè principio, nè fine, non già per colpa dell'autore, ma del caso, che gli ha fatto capitare tra mano un esemplare imperfetto della cronaca di Turfino!

La istoria che trovai sì dilettosa
Era senza principio et senza fine,
Era squarciato il libro et ogni cosa,
Giacea la rosa morta tra le spine.
Quanto era il libro, in rima traslatai
Sol per passar il tempo e li miei guai.

Vi si narra come Rinaldo, lasciata Parigi per le solite bizze coi Maganzesi, perviene a Gerusalemme, dove il Soldano ha bandito una giostra, premio della quale sarà la leggiadra Leandra. Il paladino riesce vittorioso e conquista anche l'animo della fanciulla, che fugge con lui quando il padre, sobbillato da Gano, vuol farlo prigione. Stando essi assediati in una rocca, Leandra crede per errore che Rinaldo sia stato ucciso, si precipita capofitto e muore. Siamo appena al sesto canto: e il poeta continua a narrare spedizioni di Carlomagno in Terrasanta ed in Grecia, e peregrinazioni di Rinaldo, il vero protagonista, in Oriente. Una volta ei viene sotto mentite spoglie a Parigi, e smaschera Gano, che ottiene per altro dell'imperatore il perdono. Mentre i Francesi si preparano a una nuova spedizione, Gano convita i paladini, ma l'allegro Malagigi

In gatte, serpe, rospi e scorpioni...
Fè tramutar le starne et i capponi,

con grande sdegno di Rinaldo, che si crede beffato. Ma qui lo scipito racconto s'arresta.

Incompiuto è pure l'*Innamoramento di Galvano*, di Matteo Fossa, patrizio cremonese e « poeta laureato », noto anche per taluni versi maccheronici. Negli episodi dei canti e nel-

l'ibridismo della lingua il Fossa richiama alla mente il Bojardo; ma la materia del poema — gli amori di Galvano, cavaliere d'Artù, con Gaia, figlia di Morgana, e amori ed avventure di cui sono protagonisti altri cavalieri arturiani — è goffamente distribuita ed esposta senz'arte nè grazia.

Non mi è stato possibile avere sott'occhio alcuna delle prime edizioni dell'*Uggeri il Danese* in versi, per confrontarla con quella del 1553, che ho tra mano. In questa segue al titolo l'aggiunta « opera bella e piacevole d'arme e d'amore », che, a mia notizia, non si trova in nessun poema anteriore all'*Innamorato*; ma essa potrebb' essere un' aggiunta fatta in tempi posteriori, e d'altra parte la intonazione e l'arte del narratore ci richiamano ai poemi dei cantastorie toscani: onde io credo si tratti di una ristampa di un poema del quattrocento con, forse, qualche aggiunta.

Non ho modo di stabilire in quale anno un oscuro rimatore abbia messo in versi la storia di *Aiolfo del Barbicone,* narrata da Andrea da Barberino, nè se esso sia toscano o d'altra regione d'Italia. Io ho dinanzi un esemplare del 1519, ma il poema fu stampato anche nel 1516. Curioso è il titolo: *Aiolfo del Barbicone, disceso dalla nobile stirpe di Rinaldo, il quale tracta delle battaglie da poi la morte di re Carlo Magno, e come fu capitanio de venetiani et come conquistò Candia et molte altre citade et come Mirabello suo figliolo fu facto imperatore di Costantinopoli.* Certo è che l' opera si manifesta per quella di un rozzo poeta popolare, e che egli si è valso largamente del romanzo omonimo in prosa di Andrea da Barberino, pubblicato da Del Prete.

L'Ariosto. Cenni biografici.

Su tutta questa schiera volgare di inetti rimatori si leva gigante Lodovico Ariosto.

È stato osservato giustamente che l'Ariosto è, dopo Dante, il poeta italiano la cui vita « c'è nota meno compiutamente e meno precisamente ». Ad essa attende ora una società di letterati; ne dirò intanto qualche cosa, servendomi specialmente delle notizie date dal Cappelli, dal Campori e dal Rossi.

La vita di messer Lodovico non è intessuta di imprese magnanime, di casi avventurosi, o di pietose vicende, ma è quasi tutta una vita di piccole lotte, di contrasti, di sacrifici durati e sopportati con fermezza e dignità: vita allietata a quando a quando dall'amore, e abbellita dal riflesso di una coscienza naturalmente onesta; talchè, seguendone la storia attraverso le

scarse lettere e le testimonianze sincrone, torna a mente la lode dell'Alighieri al Romeo di Provenza:

> E se il mondo sapesse il cor ch'egli ebbe....
> Assai lo loda, e più lo loderebbe.

Nato a Reggio d'Emilia, nel settembre del 1474, di famiglia da lunga pezza al servizio dei duchi di Ferrara, fu il primo dei dieci figli di Nicolò Ariosto — creato insieme coi fratelli conte da Federico III imperatore — e di quella Daria Malaguzzi, nella cui famiglia le lettere e specialmente la poesia erano state coltivate con amore. Lasciata la città natale, donde avrà fatto frequenti gite nella villa paterna detta il Mauriziano, che sorgeva poco lungi da Reggio, passò col padre a Rovigo. poi a Ferrara, dove attese dapprima agli studi di legge, e più volontieri e con maggior profitto a quelli di letteratura: indi, dopo molti contrasti, solo a questi ultimi. Leggeva con vivo interesse gli autori classici sotto la guida di Gregorio da Spoleto, e componeva già con disinvolta eleganza carmi latini, quando lo lasciarono, prima il maestro, passato in Francia, poi il padre, che gli morì in ancor fresca età nel 1500. Il giovane poeta, divenuto per forza il capo della famiglia, dovè pensare ad amministrare la non pingue sostanza ed accrescere le rendite con altri proventi: cure alle quali trovava qualche distrazione negli studi, che non intermise mai, e in qualche facile amore.

Se è vera la notizia dataci dal Pigna e da altri, che egli tradusse in italiano « romanzi francesi e spagnuoli, e fra gli altri Gotifredi Baione », codesti esercizi coi quali il futuro autore dell'*Orlando* s'addestrava a trattare materia romanzesca. cadono probabilmente in questi anni. Nel 1502 ebbe la carica di capitano della rocca di Canossa; nel '03 credette di avere provveduto onorevolmente a sè ed al suo decoro entrando al servizio di Ippolito d'Este, principe non migliore, peggiore forse che la maggior parte di quelli del suo tempo: astuto, vendicativo, amante dei piaceri della vita, non digiuno di lettere. Con lui stette ben quattordici anni, nei quali lo servì non soltanto « di parole e d'opera d'inchiostro ». Quali fossero precisamente le sue attribuzioni, non sappiamo con certezza: ma a quando a quando egli doveva lasciar Ferrara per recarsi in Toscana, in Lombardia, in Romagna, dovunque quegli lo mandasse. per trattare interessi suoi pubblici o privati, per recar ambasciate,

rallegramenti, omaggi a principi e gentildonne. Nel 1509 e nel '10 fu più volte a Roma, per sollecitare favori al suo padrone e per istornare dal capo di lui le ire del papa. I moderni biografi gli dànno anzi lode di aver usato ne' maneggi politici una particolare disposizione di natura, secondata dall'ingegno, dallo studio, dall'uso della corte, dalla gentilezza e nobiltà dei modi. Anche in mezzo a fatti d'arme si trovò il poeta, e, dissimile da Orazio, vi si comportò nobilmente: ciò fu, come pare, nella battaglia combattuta nel 1510 presso Polesella tra le milizie ducali e quelle dei Veneziani. Così pure o prese parte alla battaglia di Ravenna, o vide almeno gli orrori del campo seminato di cadaveri e lo strazio che fecero i vincitori, della infelice città.

Circa questo tempo ebbe da un'Orsolina Cutinelli, donna di bassa condizione, un figliuolo, Virginio, che amò teneramente. Infatti quando la donna, dotata da lui di « seicento marchesine », andò sposa ad un contadino ferrarese, si tenne seco il figliuolo già legittimato, e provvide poi largamente alla sua educazione.

La cronologia del *Furioso*.

In mezzo a questa vita nè tranquilla nè agiata egli si occupò di studi, compose in volgare, parte per elezione, parte per desiderio de' suoi padroni, commedie, rime, satire, e fu anche sopraintendente agli spettacoli teatrali: ma l'opera cui attese con più ardore, fu il *Furioso*. Quando vi ponesse mano, non sappiamo: probabilmente tra il 1502 ed il 1503, allorchè, dimorando per qualche tempo nel Mauriziano, tra le delizie del luogo e della natura, « in più d'una lingua » ed « in più d'un stile » (scrive egli stesso nella satira quarta) « rivi traea sin dal Gorgoneo laco », cioè (spiega il Lisio) trattava con alta ispirazione poetica gravi argomenti. Certo nel 1507 ne aveva già composto buona parte; scrive infatti Isabella d'Este che l'Ariosto, avendogliene letto alcuni tratti, le fece passare due giorni non solo senza fastidio, ma con piacere grandissimo.

Ma più importante è un accenno in una lettera dell'Ariosto stesso al cardinale Ippolito, in data 25 dicembre 1509, nella quale scrive che si è rallegrato immensamente della vittoria riportata dai due fratelli sull'armata della Repubblica Veneta, perchè « oltra l'util publico, la mia Musa avrà istoria da dipingere nel padiglione del mio Ruggiero a nuova laude di V. S. ». È chiaro che l'Ariosto aveva già pensato a far dipingere sul padiglione nuziale di Bradamante e Ruggiero le imprese glo-

riose del suo signore; ed è evidente che, se un semplice accenno gli bastò per farsi intendere da quello, il Cardinale conosceva già tutta la tela del poema. Affermare poi che questo fosse compiuto o quasi. sarebbe correre un po' troppo colla immaginazione.

Vi lavorava quando e come poteva, ne' ritagli di tempo. ne' momenti d'ispirazione poetica, salvo poi a correggere, togliere, rimutare; e del modo con cui componeva, si può avere un'idea da quello che scrive nel '12 al marchese di Mantova. « Oltre che il libro non sia limato nè fornito ancora, come quello che è grande et ha bisogno di grande opera, è ancora scritto per modo, con infinite chiose e liture. e trasportato di qua e di là, che fòra impossibile che altri che io lo leggessi ». Ciò nonostante gli amici e i signori che lo conoscevano, ne chiedevano con desiderio di vedere le parti già composte; onde le faceva copiare per mandarle loro, e all'occasione le leggeva egli stesso. Vuolsi che un'efficace spinta a finire il poema gli venisse da Alessandra Benucci, rimasta vedova da poco di Tito Strozzi, nella cui dolce intimità ei passò il maggio e il giugno del 1513, reduce da Roma. Certo che se gli occhi di lei ebbero potere di trattenerlo a lungo in Firenze, mentre prima era disposto di venirsene dritto dritto a Ferrara, può ben darsi che ella lo sollecitasse a compiere il suo capolavoro. Infatti nel '15 se ne cominciava la stampa, condotta a termine nell'aprile del '16.

Non pare che il poema fosse pubblicato, come affermò taluno. a spese del Cardinale: certo questi non si mostrò molto grato al poeta delle lodi dategli. mentre avrebbe preferito un segretario che lo avesse servito in tutto e per tutto secondo i suoi desideri. Ma si disgustò interamente con lui quando nel '17 ricusò di seguirlo in Ungheria. A più che quarant'anni e con una salute non di ferro, cambiare clima, abitudini, tenore di vita. era un sacrificio troppo grande per il poeta, tanto più che del tutto inadeguato era il vantaggio ch' egli n' avrebbe ritratto! Dopo aver tentato. inutilmente, di placare il suo signore, si vide da lui congedato; onde. privato anche di alcuni benefizi, cominciò a pensare a' casi suoi. Non si creda per altro che si trovasse del tutto sprovveduto. Recentemente è stata pubblicata la bolla con cui Leone X gli conferiva il beneficio di S. Agata, rimasto vacante nel 1514 per rinunzia del titolare, e che il poeta tenne fino alla morte. Esso gli rendeva

« trecento ducati d'oro », circa tremilacinquecento delle nostre lire, da cui doveva detrarre solo un assegno al prete che adempiva per lui agli obblighi ecclesiastici inerenti. È ben vero che, quantunque non ammogliato, aveva degl'impegni.

L'Ariosto in Garfagnana.

Mentre stava maneggiando di avere un impiego altrove, fu dal duca Alfonso accolto alla sua corte con discreto trattamento. Passò qualche anno più riposato che non quelli in cui aveva servito il cardinale, ma non scevro da brighe per ragioni di un'eredità contestatagli dal fisco. Intanto correggeva il *Furioso*, del quale preparava una nuova edizione, per essere esaurita la prima: ma procedeva lentamente nel suo lavoro, chè aveva « altra voglia che di pensare a favole »: la nuova edizione infatti uscì solo nel 1521. In gravi pensieri e strettezze l'Ariosto dovette acconciarsi a chiedere al suo signore il governo della Garfagnana, venuta novellamente sotto il dominio del duca, e da cui poteva ritrarre, pur onestamente, discreti proventi. Con quale animo vi andasse il poeta, amante del quieto vivere in età di quarant'otto anni, legato già d'amore alla Benucci e colla certezza di aver che fare con gente riottosa e selvatica, ognuno può pensare; quale vita conducesse, lo dice egli nella satira che un anno dopo diresse a Sigismondo Malaguzzi, e che è inutile qui riportare.

Piace per altro vedere come il cantore dei facili amori e delle follie, portasse fede al suo uffizio, non glorioso, certamente, ma nemmeno ignobile o volgare. Cercava di conciliar le ragioni della giustizia con quelle di un'illuminata bontà, ed il rispetto al suo signore colla sua dignità personale. Onde lo vediamo lagnarsi con quest' ultimo che, invece di difendere « l'onore e l'ufficio suo », mandi impuniti i malvagi, dando così aiuto a « deprimere l'autorità del magistro ». Ma le sue erano lagnanze che non trovavano ascolto, perciò nell'estate del '25 per suo stesso desiderio fu richiamato e tornò con piacere a Ferrara, sperando, oltre che di riunirsi alla sua donna, di potersi occupare del poema. Poco appresso nel' 26, forse per avere minori brighe e vivere ancora più tranquillo, comperò una casetta con giardino in via Mirasole, e vi spese attorno cure e denaro, per ridurla quale egli voleva.

Incarichi di qualche importanza dalla corte non pare che ne avesse, salvo che quello di preparare una commedia per le nozze di Ercole, figlio di Alfonso, con Renata di Va-

lois; sappiamo per altro di un suo viaggio a Venezia nel novembre 1530, al seguito del duca.

Gli ultimi anni.

Gli ultimi anni, consolati anche dal matrimonio avvenuto, come pare certo, ma nascostamente, colla Benucci, passò tutto intento ad una nuova edizione del poema. Di Ferrara si mosse nell'estate del '31, per andare ai bagni di Abano col suo signore; da Abano passò a Padova, invitatovi da un amico per ristabilirsi di una indisposizione, e dove sperava correggere col Bembo il poema, come era stato sempre suo vivo desiderio, significato al Bembo stesso per lettera; ma vi si fermò troppo poco perchè possiam credere che questo succedesse realmente. Nel settembre era a Ferrara, e nella primavera del '32 poneva mano alla ristampa del poema, la quale lo affaticò molto, avendo egli stesso corretto le bozze, anzi talvolta interrompendo la tiratura di un foglio per nuovi mutamenti introdotti all'ultimo momento.

Il poema uscì nell'autunno, e l'Ariosto, andato col duca a Mantova incontro all'imperatore, ebbe la soddisfazione di presentare a questo una copia del poema: non quella di esser coronato poeta, che gli fu promessa.

Reduce di Mantova, ammalò di male alla vescica, a cui poi sopravvennero altri disturbi, e dopo cinque mesi di sofferenze morì nel 6 luglio del 1533. Legò il suo al figlio Virginio e ad un altro, Battista. Il primo, che aveva studiato a Padova, fece quanto era in lui per accrescere la gloria ed onorare la memoria del padre, anzi provvide alla sua fama, pubblicando anche alcune *Memorie*; il secondo seguì il mestiere dell'armi.

Lasciate da parte le liriche, le satire e le commedie, delle quali non devo far parola se non per notare che l'autore del più insigne poema cavalleresco italiano trattò anche la poesia drammatica e satirica, dirò che è mio compito discorrere dei frammenti del *Rinaldo Ardito*, attribuiti al poeta, del *Furioso*, de' *Cinque Canti* e de' frammenti; chè di un poema epico su le imprese di Obizzo terzo (quegli che sposò la famosa Lippa Ariosta, una progenitrice del poeta), da lui cominciato nella giovinezza, nulla ci rimane.

I frammenti del *Rinaldo Ardito*.

Anton Francesco Doni nella *Seconda libreria* afferma che l'Ariosto compose un poemetto in dodici canti, intitolato *Rinaldo Ardito*, e la notizia di lui fu riprodotta e quasi avvalorata dal Baruffaldi e dal Mazzuchelli. Il primo anzi nella nota biografia del poeta ne riportò parecchi tratti di sur un codice

della Biblioteca di Ferrara. codice contenente, senza alcuna intitolazione, quattro lunghi frammenti del poemetto. I quali nel 1846 furono pubblicati integralmente da I. Giampieri e G. Aiazzi, con una prefazione in cui sostenevano l'autografia del codice ferrarese. Pro e contro di questa scrissero vari biografi e letterati: recentissimamente se ne occuparono G. Targioni Tozzetti, ripubblicando un suo scritto anteriore sul *Rinaldo Ardito di L. Ariosto,* ed il Salza. dando alla luce alcune « indagini preliminari » *Sui frammenti del R. A.*; io cercherò di riassumere i loro ragionamenti, lasciando al lettore di cavarne le conclusioni che gli sembrano più sicure.

Dirò intanto che la materia di questi frammenti, quali furono pubblicati dai primi editori. è la seguente. È imminente un duello tra il Saracino Artiro e Salomone cristiano. Ferraù che ha ucciso una fata nemica di Amore, è accolto festosamente dalla ninfa Liquezia e si prepara ad entrare nel regno di Venere. Malagigi s'invola al furore di Galliciana, con cui è giaciuto sotto le mentite spoglie di Orlando, e lascia un demonio a sbrigarsi con lei. Intanto si combatte una battaglia generale tra Cristiani e Saracini, e vi fan prova di valore Bradamante, Uggeri, Dudone, Namo, Ricciardetto. Rinaldo. travestito da Saracino, penetra nel campo dei nemici per poter esplorare le loro forze e più facilmente avere la vittoria. Infatti gl'Infedeli sono sconfitti. Orlando battezza Fondrano, altri Saracini e la stessa Galliciana. Ferraù nel regno di Venere assiste al trionfo d'Amore, poi si sottomette al giogo di Venere, e, certo della sua assistenza in ogni impresa amorosa. muove verso la Persia. Continua la lotta tra i Cristiani e gl'Infedeli. Carlomagno prepara una crociata, ed intanto gli viene annunziato che un esercito di Italiani sta per venire sotto le sue bandiere, anzi l'esercito giunge poco appresso accompagnato dallo stesso pontefice. ed è accolto con gran festa. Rinaldo sta per sollazzarsi con Ismonda. quando un gran rumore disturba la gioconda impresa. Bradamante. che cerca di Rinaldo, trova una donna che era condotta al supplizio, e la libera: si prepara poscia a udire da lei la sua storia. Il rumore che ha disturbato Rinaldo. è prodotto da un ciclope, il quale si azzuffa col paladino, che cade svenuto. Quegli poi conduce in un bosco la smarrita donzella: Rinaldo, rinvenuto, si dispera.

In questo racconto, così come l'abbiamo, è da ravvisare un'azione principale e tre episodi: l'azione principale è una

delle solite guerre di re Carlo contro un'orda di Saracini, guerra che procede con varia vicenda, finchè Rinaldo vince coll'astuzia i nemici di Cristo: ma a quest'azione ne succedeva subito un'altra consimile, qui appena accennata: una spedizione dell'imperatore in Terra Santa per liberare il Santo Sepolcro. Gli episodi erano: Orlando pugnante in Oriente per difesa ed amore di Galliciana, la quale si converte poi con i suoi sudditi alla fede; Ferraù che trova nel regno di Venere strane venture, ed infine Rinaldo che ama Ismonda, rapitagli poscia da un ciclope. Quello di Malagigi è un episodio comico, che si ricollega al primo.

Evidentemente nel poemetto sono molte lacune: mancano gli antecedenti della lotta tra Cristiani e Saracini, la rassegna dei due eserciti, l'andata di Orlando in Oriente, l'innamoramento di Rinaldo e Ismonda, la lotta tra Ferraù e la fata nemica di amore: resta a sapere come vada a finire il duello tra Artiro e Serpentino, chi sia la donna liberata da Bradamante; infine manca il compimento di alcune azioni appena avviate.

Non basta; i frammenti (lo rileva molto bene il Salza) sono stati pubblicati dai primi editori in modo del tutto arbitrario; essi hanno spostato i quaderni del manoscritto di cui uno solo era numerato, e n' è uscito un guazzabuglio. Secondo lui il poemetto, l'autore del quale aveva composto altre parti, anzi, forse, sbozzata tutta la tela, era così distribuito. Due eserciti stanno di fronte, Cristiani e Saracini. Dall'esercito degl'Infedeli si distacca Ferraù, il quale incontra singolari avventure d'amore; e intanto Orlando in Oriente combatte per Galliciana. I due eserciti, di cui il poeta faceva la rassegna, si azzuffano, e vincono i Cristiani per le arti di Rinaldo. Il quale poscia s'innamora di Ismonda che gli viene rapita. In questo tempo l'imperatore prepara una crociata. Forse (se la donna trovata da Brandamante è Ismonda) Rinaldo si ricongiungeva con questa.

La materia del poemetto, la quale ci richiama ad un tempo anteriore a quello in cui si immagina svolgersi l'azione del *Furioso*, è tale che potrebbe benissimo essere uscita dalla fantasia dell'Ariosto; quanto alla forma, un esame pazientissimo fatto dal Targioni Tozzetti mostra che tutti i caratteri estetici e linguistici, e parecchi difetti che noi riscontriamo in questi frammenti, in altre parole i principii dei canti, le chiuse, i suoni aspri, i troncamenti insoliti negli altri poeti, le sviste ortografiche, lo scambio delle vocali, le metatesi, le sincopi, i raddoppiamenti

e scempiamenti erronei, i latinismi, i bisticci, le assonanze, la struttura di alcuni versi, certi concetti e sentenze, ricorrono anche nelle edizioni del *Furioso* del 1516, del '21 e del '32, sì che di qui scaturirebbero le prove più sicure della paternità del *Rinaldo*. Il Salza accetta queste conclusioni, e dimostra per parte sua che non c'è nessuna ragione la quale possa farci dubitare della attestazione del Doni; senonchè c'è una questione, dirò così, pregiudiziale. Il codice, che senza dubbio è di mano dell'autore, perocchè pieno di pentimenti e cancellature, appare scritto dall'Ariosto, o no? Domanda molto semplice, alla quale gl'intendenti hanno dato due risposte affatto disformi: perocchè un bibliotecario della Comunale di Ferrara, interpellato del suo parere nel 1840, e alcuni intendenti di libri, italiani e stranieri, affermarono concordemente che i frammenti del poemetto sono di mano del poeta; invece l'attuale bibliotecario della Comunale di Ferrara ed altri con lui, istituito un attento raffronto degli autografi ariosteschi, sono venuti nelle conclusioni che questi « non riproducono le scritture dell'Ariosto ».

Che il poema sia un tentativo del fratello Gabriele o del figlio Virginio, e che il codice abbia correzioni di mano del poeta? Anche questa ipotesi fu affacciata, ma non pare abbia sicuro fondamento; sicchè per ora è prudente lasciare la questione *sub iudice* e attendere il frutto di nuove ricerche avviate dagli studiosi.

Le varie redazioni del *Furioso*.

Il poema ariostesco, uscito, come si è detto, la prima volta nel 1516, aveva solo quaranta canti, e non soddisfaceva interamente l'autore, non tanto per lo svolgimento e l'ampiezza dell'azione, quanto per la lingua e lo stile, onde fino dal '19, e forse anche da qualche anno innanzi, attendeva a correggerlo e limarlo. In realtà, il bisogno di farne una seconda edizione (già nel '20 l'autore credeva non ci fossero in Italia « più Orlandi da vendere ») fece sì ch'egli si accontentasse di inserirvi in tutto una diecina di stanze, che « spiegano od aggiungono qualche particolare », e di migliorarne lo stile. Le quali parole (lo dirò subito) non devono ingenerare nel lettore la fallace credenza che il poeta si sia venuto accostando con molta lentezza e fatica a quella perfezione stilistica che ammiriamo nel suo capolavoro. Recentemente è stato fatto notare che sono a centinaia le stanze della prima edizione le quali passarono senza correzione di sorta nelle successive, sì da potersi concludere che l'Ariosto già durante la prima compo-

sizione del poema era « nel pieno possesso dell'arte formale », e che i difetti che vi rilevava, dipendevano dal non aver avuto agio di limarlo e rilimarlo. Reduce dalla Garfagnana, cominciò a pensare ad una terza edizione, che si avvantaggiasse sulle altre per maggior abbondanza di materia e maggior finitezza di lingua e di stile. Io non credo che, per effetto di più matura riflessione, si fosse venuta determinando meglio nella sua mente l'idea astratta del poema romanzesco; ma forse questo, quale gli stava dinnanzi, non rispondeva del tutto al disegno ch'egli aveva primamente concepito; forse a qualche personaggio, Orlando, per esempio, Ruggero, Bradamante, voleva aggiungere qualche tocco, che ne facesse spiccar meglio il carattere. Alle ragioni estetiche si aggiunsero poi quelle di opportunità: la politica del duca Alfonso intorno al 1529 divenne spagnoleggiante, e il poeta dovè ritoccare alquanti passi del poema e sostituire, nel canto XXXIII, all'aggiunta già preparata, che si legge oggi ne' frammenti epici e contiene come un riassunto della storia d'Italia nel medio evo, altra materia. La nuova edizione uscì solo nel '32, accresciuta di sei canti, cioè dell'episodio di Olimpia e Bireno, di quello d'Ullania, e dell'ultima parte riguardante gl' impedimenti frapposti alle nozze di Ruggero e Bradamante. E nemmeno questa edizione soddisfaceva l'incontentabile artista, il quale pensava, già prima che il poema uscisse, a « nuova giunta », poichè vi riconosceva per entro « delli errori circa la lingua ». Ma la morte gl'impedì questa nuova revisione, disegnata anche per le commedie.

Di un poema così popolare come il *Furioso*, parmi inutile dare un riassunto ordinato e preciso, tanto più che il lettore non potrebbe abbracciarne con uno sguardo solo tutta l'azione. Compendierò invece la materia, raggruppandola e suddividendola in modo che s'abbia ugualmente un'idea e della vastità e della varietà di essa.

La materia

Tre sono le azioni principali che il Bojardo ha iniziate e condotte a buon punto, ma non esaurite: la guerra di Agramante (a cui si è poi collegato Marsiglio) contro Carlo Magno, l'amore di Orlando per Angelica, che fa correre il paladino dietro a lei in Oriente ed in Occidente, e l'innamoramento di Bradamante e Ruggero. A queste tre azioni principali se ne intrecciano altre secondarie; Mandricardo è venuto egli pure in Francia « senz'arme a piede e come peregrino », per vendicare la morte del padre Agricane, e Gradasso vuole acquistare

Durindana e Bajardo. Rinaldo è innamorato di Angelica, che l'odia: e così Sacripante che va in cerca di lei, e Ferraù che, pur amandola, accorre sotto le insegne del re Marsiglio. Astolfo è prigioniero di Alcina, tramutato da lei in mirto; Grifone ed Aquilante, per opera delle due fate che vogliono impedire la loro andata in Francia, combattono inutilmente contro Orrilo: Marfisa, inseguito vanamente Brunello, trova due cavalieri, che la conducono poscia seco in Francia; Lucina, liberata insieme con Gradasso dall'Orco per opera di Mandricardo, fa poi naufragio co' suoi salvatori al capo della Runa: Origille rimasta a Costantinopoli, si prepara a tradire Grifone per un novello amante, Ricciardetto è innamorato della figlia di re Marsiglio, e Fiordispina arde d'amore per Bradamante, da lei creduta un cavaliero. Gradasso e Ruggero sono indirizzati ad un castello, additato loro da un nano: Viviano e Malagigi sono prigionieri di Ferraù.

L'Ariosto ripiglia le tre azioni al punto in cui le ha lasciate il suo antecessore, e conduce innanzi le altre minori, meno quelle: di Marfisa, che ci presenta tutta sola in via verso Damasco: di Lucina, che apparisce già moglie di Norandino, il quale fa grandi feste per la sua liberazione; e di Fiordispina innamoratasi di Bradamante, sebbene questo episodio egli non lasci propriamente a mezzo, ma solo gli dia uno svolgimento diverso.

La guerra tra Carlomagno e i Saraceni.

Al principio dell'azione Carlomagno è in grandi distrette per la sconfitta ricevuta, e siccome

> dal re d'Africa battaglia
> Et assedio v'aspetta, usa gran cura
> A raccor buona gente e vettovaglia,
> Far cavamenti e riparar le mura;

inoltre manda Rinaldo a chiedere aiuto al re di Scozia e d'Inghilterra. Agramante, saputo che gli aiuti sono in cammino, sollecita l'assedio di Parigi, ma frattanto il Silenzio, per ordine divino, s'accompagna all'esercito guidato da Rinaldo e lo conduce alle porte di quella, già assalita furiosamente dai Saracini. Il loro arrivo salva la città, anzi i Pagani da assalitori diventano alla loro volta assediati, tanto più che, entrata la Gelosia nel campo saracino, Rodomonte si è già allontanato in cerca del rivale Mandricardo. Ma poco appresso i due, rintracciati da Marfisa e da Ruggero e accompagnati anche da Gradasso e Sacripante, assalgono il campo cristiano, da cui sono

assenti Orlando, pazzo, e Rinaldo, allontanatosi per poco per andare in cerca d'Angelica; e ne fanno strage. Poco per altro dura tra loro l'accordo, chè ben presto, a cagione della scelta fatta da Doralice, Rodomonte lascia la Francia, risoluto di far ritorno in Africa, Rinaldo col fiore de' suoi assalta i Mori improvvisamente, e li volge in fuga. Lo stesso Agramante si ritira in Arli, con l'esercito decimato e raccoglie nuove forze. In tale distretta egli propone un duello tra due campioni, e Carlo accetta tenendosi sicuro della vittoria. Combattono Rinaldo e Ruggero, ma Agramante, temendo che il suo campione sia sconfitto, e credendosi aver seco Rodomonte, turba il combattimento. Male però gliene incoglie, che è sconfitto, e costretto a riparare in Africa. Astolfo con un esercito di Nubiani miracolosamente attraversa i deserti di Libia, senza che l'arena dia loro noia, miracolosamente li fornisce di cavalli, e tutti insieme assaltano la città di Biserta, mal difesa da due re lasciativi in presidio. Intanto Astolfo si procura una flotta con cui liberare Provenza ed Acquamorta, tenute ancora dai Saracini. La flotta incontra Agramante che ritorna con poche navi in Africa e che è sconfitto, anzi poco appresso la stessa città di Biserta cade in potere dei cristiani guidati da Astolfo, da Orlando, rinsavito, da Dudone e da Brandimarte. Agramante, per ripararsi da una procella, scende in una isoletta, alla quale era sbarcato per la stessa ragione Gradasso, che tornava in Sercana menando seco Bojardo. Agramante, consigliato da Gradasso, propone ad Orlando un duello di tre cristiani contro tre saracini. Orlando è lietissimo, perchè spera di riacquistar Durindana, Brigliadoro e il corno magico. Pugnano a Lipadusa egli stesso, Brandimarte ed Oliviero contro Agramante, Gradasso e Sobrino. Di questi i due primi restano uccisi, e Sobrino malconcio; ai cristiani la vittoria costa cara, perchè vi perde la vita Brandimarte, ed Oliviero è ferito. Coi funerali del morto cavaliere e colle accoglienze festose di Carlo ai paladini si chiude questa azione, non sì però che il poeta non lasci come un addentellato per incastrarvi l'ultima parte dell'altra azione, gli amori di Bradamante e Ruggero, come vedremo più innanzi.

La pazzia di Orlando. Col racconto della guerra, solidamente impostato e abilmente diviso in tre parti, l'assedio di Parigi, i fatti di Arli, il passaggio in Africa, s'intreccia quello della pazzia di Orlando. Infatti il valoroso nipote di Carlo abbandona Parigi, quantunque stretta d'assedio da Agramante, per andare in cerca di Ange-

lica. Nel suo cammino incontra strane avventure: ora la tempesta lo getta dove non vorrebbe andare, ora gl'incanti lo fanno incappare in qualche insidia: un giorno poi distrugge le schiere di Alzirdo e di Manilardo, che si recavano al campo del loro re Agramante. Frattanto Angelica, che, fuggendo Rinaldo, incontra un grave pericolo (da cui la libera Ruggero), e che, tornando al suo regno, sdegna la compagnia di Orlando o d'altri, parendole ormai bastante il magico anello, — trova Medoro ferito, lo guarisce, se ne innamora e lo sposa. Orlando giunto nel luogo dove i due felici amanti avevano scritti i loro nomi, ed acquistata la dolorosa certezza che Angelica lo ha preferito ad un vil fante, impazza, e in tale stato, che dura tre mesi, compie le più strane cose. Finalmente Iddio, parendogli che egli sia punito bastantemente de' suoi folli amori, fa in modo che riabbia il senno per opera di Astolfo, salito al cielo della luna. Anche qui è evidente che la pazzia di Orlando non è senza efficacia sull'altra azione del poema, chè tante vittorie sono possibili ai Saracini solo perchè il più forte campione della cristianità non è al suo posto.

Gli amori di Bradamante e Ruggero.

La terza azione del poema, la più originale forse, quanto all'intreccio ed allo svolgimento, è anch'essa legata strettamente colla prima, mentre colla seconda non ha, si può dire, alcun rapporto necessario.

Bradamante, che nel poema del Bojardo appare già innamorata di Ruggero, si sente predire da Melissa ch'ella diverrà sua moglie e sarà il capostipite di una gloriosa discendenza. Ma quante ansie e pericoli ed avventure prima delle sospirate nozze! Intanto il mago Atlante col castello incantato, colle seduzioni di Alcina e coll' ippogrifo tenta di allontanare da lei Ruggero, perchè sa che, sette anni dopo il matrimonio, egli cadrà vittima dell'odio dei Maganzesi; e l'animosa donzella glielo contende quasi volta per volta. Anzitutto libera l'amante dalla prigionia nel castello, ma poi ne perde subito le traccie. Sa da Melissa che è nell'isola di Alcina, trattenuto da questa maga in turpe ozio, e la sollecita a liberarlo, anzi le presta per ciò l'anello incantato. Ma Ruggero, lasciata l'isola ed incontrate alcune avventure, incappa di nuovo nel palazzo del mago. Bradamante, che frattanto combatteva virilmente contro i Pagani e difendeva dai loro assalti Marsiglia e il paese circostante, andata a liberarlo di nuovo, rimane prigioniera ella pure; e solo quando più tardi Astolfo distrugge il castello, ella riconosce

il suo amante. Ruggero le promette di farsi cristiano e chiederla in isposa al padre, e s'inviano ambedue all'abbazia di Vallombrosa, ma strada facendo si abbattono a passare davanti ad un castello tenuto da un villano cavaliere, in cui la donna riconosce il malvagio Pinabello, che altra volta aveva tentato di perderla. Lo insegue, lo uccide, ma smarrisce la via, ed infine si trova a Montalbano donde invia il cavallo Frontino e una lettera a Ruggero, ch'ella crede a Vallombrosa: senonchè l'amante, che frattanto aveva liberato dalle fiamme Ricciardetto, e si prepara a liberare anche Malagigi e Viviano, tenuti prigioni da Ferraù, avendo ricevuto un messo da Agramante ridotto a mal partito da' nemici, dopo lunghe esitanze risolve di obbedire alla voce del dovere, e scrive a Bradamante che le conceda quindici o venti dì, tanto che

> degli africani alloggiamenti
> La grave ossedïon per *lui* sia tolta;

pagato il suo debito al re, manterrà la parola data. Poco appresso egli riceve la lettera della sua donna, ma non il cavallo Frontino, che era stato preso da Rodomonte, onde va in cerca di costui per ritorglielo. Nascono poi altri litigi, accennati più sopra, per effetto dei quali Ruggero uccide Mandricardo, ma, ferito, è costretto a curarsi. Bradamante, alle cui orecchie è giunta notizia che il suo amante è stato veduto più volte in compagnia di una donzella (Marfisa), punta dalla gelosia va in cerca di Ruggero, per avere dalle mani stesse di lui la morte. Abbatte prima alcuni cavalieri, e già sta per pugnare con Ruggero, quando Marfisa pensa di sostituirsi essa al combattimento. Il duello è disturbato dai Saracini, dolenti di veder Marfisa soccombere, onde la pugna diventa generale. Bradamante affronta Ruggero, ma nol ferisce; i due poi si traggono da parte in un boschetto per ragionare tranquillamente: quivi per altro sono sopraggiunti da Marfisa, che combatte prima coll'una e poi con l'altro. Durante la pugna ella e Ruggero per un incanto vengono a riconoscersi fratelli: la donna dichiara tosto che si farà cristiana, perchè figlia di cristiani: Ruggero invece dice che cambierà religione non appena si sia sciolto da qualsiasi obbligo cavalleresco verso il suo re. Ed invero, giunto al campo di Agramante, gli viene da questo ordinato di misurarsi con Rinaldo: dal duello dipenderanno le sorti della guerra. Ma non gli dà il cuore di ferire il fratello della sua donna, e

perciò sembra ai Saracini che egli debba essere vinto dal rivale. Melissa, sotto le finte sembianze di Rodomonte, persuade facilmente il re a sturbare la pugna. Secondo i patti giurati, questo solo fatto dava diritto a Ruggero di abbandonar senz'altro Agramante, ma nella sua delicatezza crede di non poterlo ancora fare, anzi combatte a malincuore collo stesso Dudone, cugino di Bradamante, per liberare sette re africani che quegli conduceva prigionieri; indi, salito in nave, salpa per l'Africa, per raggiungere Agramante. La divina Provvidenza dispone che egli faccia naufragio all'isola di un santo eremita, il quale lo battezza. Quivi approdano anche Orlando, Oliviero e Rinaldo. reduci della Sicilia, e si stabilisce, anche per consiglio del vecchio, il matrimonio di Ruggero con Bradamante. Ma sorgono degl'impedimenti da parte dei genitori di lei, che preferiscono ella sposi Leone, figlio dell'imperatore d'Oriente. Ruggero, sicuro dell'amore della giovane donna, parte per togliere l'impero a Costantino, e dal canto suo Bradamante ottiene di non essere sposata se non a chi la vinca in duello. Ruggero, che, preso ad inganno dai Greci, vien poi liberato dalla generosità di Leone, è pregato da questo che nol conosce, di combattere sotto mentite vesti per lui contro Bradamante. Sebbene non riesca vittorioso, pure Carlomagno concede a Leone la mano di lei, e Ruggero fugge a nascondere il proprio dolore nelle selve. Insorgono nuove questioni, perchè Marfisa sostiene che Bradamante ha pronunziato ormai alla sua presenza le parole rituali; Melissa fa ritrovare Ruggero, a cui Leone cede generosamente la donzella; ed anche i desideri della famiglia sono appagati, chè una deputazione di Bulgari offre al guerriero la corona del loro regno. Finalmente i due valenti giovani sono sposi; ma la festa è turbata, per poco, dalla sfida di Rodomonte, che vuol punire Ruggero del suo passaggio dalla parte di Carlo e della sua conversione al cristianesimo. Il giovane accetta la sfida ed abbattuto, non senza fatica, Rodomonte, lo uccide.

Anche da questo rapido cenno dei tre racconti principali che costituiscono la tela del *Furioso*, si vede come essi non procedano slegati l'uno dall'altro; il poeta li sa intrecciare tra loro, per modo che le fila si confondono in un solo ordito, e non avverti quasi la molteplicità delle azioni. Colle quali poi se ne ricollegano, più o meno strettamente, infinite altre.

Le azioni minori.

Anzitutto di Angelica sono innamorati altri cavalieri oltre Orlando, e cioè Rinaldo, Ferraù, Sacripante; di qui inimicizie,

gelosie, duelli, che sono senza frutto, perchè l'astuta pagana si ride di ognuno, benchè essi giungano talvolta in buon punto a liberarla da qualche grave pericolo. Orlando, a sua volta, ha un amico fedelissimo in Brandimarte, il quale segue sollecitamente le sue traccie, mentre la soave Fiordiligi va in cerca dell'amato, che senza sua colpa le fugge sempre dinanzi.

Un episodio staccato, quasi una quarta azione, ma al tutto secondaria, è quella di Aquilante e Grifone. Astolfo, liberatili da Orrilo, che invano essi si affaticavano ad uccidere, li invita a venir seco in Francia. Grifone è beffato dalla falsa Origille e dal suo drudo Martano, ma se ne vendica aspramente. I due fratelli poi con Astolfo e Marfisa prendono parte a la giostra di Norandino, indi si mettono in mare. Giungono alla città delle femmine omicide dalle quali si salvano a stento, sono poi fatti prigionieri da Pinabello, ed infine arrivano in Francia.

I cavalieri che ho ricordati sin qui, nelle loro frequenti andate da un paese all'altro, trovano le avventure più strane, combattono in favore di donzelle oppresse, compiono insomma di quelle imprese che dànno lustro a chi cinge la spada in nome di Cristo: dico di Cristo, perchè tali imprese non sono mai eseguite dai cavalieri saracini. Infatti Orlando uccide Cimosco, re di Frisa, libera Olimpia esposta all'orca in Ebuda, fa strage dei ladroni che tenevano prigioniera Isabella, libera Zerbino dalle mani dei Maganzesi. Rinaldo mentre va in Inghilterra, ha notizia del caso lagrimevole di Ginevra e combatte per lei; più tardi, guarito del mal d'amore dal fratello Malagigi, si propone di andare in Sericana a riprendere Bajardo, tenuto da Gradasso, e lungo il cammino pernotta, presso Mantova, da un cavaliere che invano vuol fargli bere nel « nappo del paragone ». Astolfo, liberatosi da Alcina, incomincia quei suoi meravigliosi viaggi nel mondo terrestre e lunare, in cui incontra e vede tante e sì strane cose. Munito da Logistilla del corno magico e di un mirabile libretto, s'imbarca, giunge nel golfo Persico, e attraversa l'Arabia; prende il gigante Caligorante, uccide Orrilo, e continuando il suo cammino per la Soria, viene a Gerusalemme. Riparte per la Francia con parecchi cavalieri, tra cui Sansonetto e Marfisa, e capita all'isola delle femmine omicide, ove riesce a liberare Guidon Selvaggio. Traversata poi l'Europa orientale e centrale, perviene in Inghilterra. Scioglie dall'incanto di Atlante i compagni che vi erano incappati, indi, salito su l'ippogrifo, scorre a volo d'uc-

cello Francia, Spagna, Gibilterra, l'Africa, e sosta nella città di Senàpo. Scende all'Inferno e sale poscia al Paradiso terrestre ed alla luna, dove vede cose mirabili, indi ritorna tra i mortali. Egli ha poi, come si è detto, parte notevole nella sconfitta dei Saracini.

Anche Ruggero, saracino di nome, non per nascita nè per sentimento, trova singolari avventure, sebbene queste, più che al caso, sieno dovute all'opera di Atlante, il quale cerca d'impedire che quello diventi cristiano e sposo di Bradamante. Trasportato per aria dall'ippogrifo, scorge in Ebuda Angelica esposta all'orca e ne la libera; salva poi Ricciardetto dal fuoco apprestatogli da Marsiglio per certo suo inganno, e con altri coopera alla uccisione del perfido Marganorre.

Zerbino è un giovane cavaliere passato in Francia a capo di una schiera di Scotti, ed a cui un amico traditore aveva rapita la donna amata. Abbattuto da Marfisa, egli deve giurare di far compagnia sempre ed « ovunque andar le piaccia », ad una laida vecchia, per nome Gabrina. Creduto poi uccisore di Pinabello, è condotto al supplizio, e lo salva Orlando, che gli restituisce anche Isabella. Si vendica di Odorico consegnando a lui la vecchia Gabrina, infine, per difendere da Mandricardo le armi del folle Orlando, delle quali ha fatto un trofeo, resta ucciso; ed anche Isabella muore per mano di Rodomonte, vittima volontaria della castità.

Ognuna di queste svariatissime imprese compiute dai cavalieri, dà modo al poeta di introdurre nell'opera sua un nuovo racconto, chè egli non si accontenta di accennare alle sventure di una fanciulla, all'usanza di un castello, al costume di un paese, ma narra per disteso l'antefatto, e così resta appagata la curiosità di chi legge, e cresce l'interesse del libro. I fatti minori introdotti per tal modo nel racconto sono: la storia di Ginevra, quella dell'Orca, ministra dell'ira di Nettuno, gli amori di Olimpia e di Bireno, di Isabella e di Zerbino, di Ermonide e di Gabrina, di Norandino e di Lucina; la storia delle femmine omicide, il racconto di Senàpo, la storia di Marganorre, quella del cavaliero mantovano che vuol far bere Rinaldo al nappo del paragone.

Le novelle.

Queste novelle hanno svolgimento diverso e diversa natura, quale tragica e quale comica, sebbene si aggirino tutte su l'amore di due giovani o di due sposi, contrastato o disturbato o finito tragicamente. Così Ginevra, amata da Ariodante,

è vittima di un'infame accusa, per cui è condannata al fuoco: il giovane che si crede tradito, combatte contro il suo accusatore, ma sopraggiunge in buon punto Rinaldo che, sapendo la verità, punisce i calunniatori e riconcilia i due amanti. Olimpia è una giovinetta che, sposato, dopo tristi vicende, Bireno, è da lui abbandonata, ma diviene poi moglie di Oberto, suo vendicatore. Isabella, fatta rapire da Zerbino suo amante, eccita le cupide brame di un amico di costui, Odorico di Biscaglia, alle cui violenze ella soggiacerebbe, se non fosse presa da una banda di ladroni; dalle mani di costoro la libera poi Orlando. Gabrina è la donna lussuriosa e malvagia, che alla propria passione sacrifica la vita del marito, poi, sazia anche dell'amante, l'uccide. Norandino, sposo di Lucina, ha fatto naufragio, e la sua donna è caduta nelle mani dell' Orco, dalle quali egli la libera mercè la sua astuzia. Tanacro, dopo avere fatto uccidere il marito di Drusilla, era passato con lei a nuove nozze, ma era tosto caduto vittima di un inganno della donna: onde il padre Marganorre aveva stabilito una legge iniqua contro il sesso femminile. L'ospite di Rinaldo, è un marito che ha dovuto certificarsi coi suoi propri occhi della infedeltà della moglie. Un po' diversa è la storia delle femmine omicide, sebbene anche in essa abbia parte un amore di Alessandra per il giovane Elbanio.

Quanto ai personaggi nuovi, introdotti dall'Ariosto nel suo poema, non ci vengono innanzi quasi di sorpresa, ma un episodio ne prepara, dirò così, opportunamente l'introduzione, come è appunto di Medoro, di Guidon Selvaggio, di Doralice.

Oltre a questi episodi, che chiamerò necessari, incontriamo nel *Furioso* vere e proprie novelle, staccate affatto dall'azione, in minor numero, per altro, che nell'*Innamorato:* e sono la novella che l'oste racconta a Rodomonte, quella di Lidia, trovata da Astolfo all'inferno, e infine quella di Adonio, narrata da un barcaiuolo a Rinaldo.

Le parti allegoriche e storiche.

In questa complicatissima e pure così ordinata azione del *Furioso*, hanno larga parte le allegorie, le profezie, la storia. Allegorico è il racconto di Ruggero che, liberatosi dalle lusinghe di Alcina, giunge con infiniti stenti alla rocca di Logistilla, simboleggiante la ragione; allegorico l'episodio del cavaliere dalla sopravveste e dallo scudo di fiamme, raffigurante lo sdegno: allegorico infine quanto Astolfo vede nel Paradiso Terrestre. Vero è che l'intendimento morale è qui un semplice accessorio,

un ornamento, vorrei dire, di moda, e che l'allegoria è tutta nella materia, non già nello spirito.

Le profezie o dette o scolpite o trapunte, sono talora un artificio con cui i poeti antichi celebrarono le lodi di personaggi dei quali avevano goduto o speravano il patrocinio. L'Ariosto fa passare in rassegna da Melissa i discendenti di Bradamante e Ruggero, capostipiti di casa d'Este; in altra occasione fa predire alla maga quali saranno le donne più illustri della loro famiglia. La fontana di Merlino porta scolpita una storia futura, che riesce a glorificazione di Leone X, del re di Francia, di altri signori italiani; Astolfo vede un vello mirabile, che raffigura la vita del cardinale Ippolito; nell'abitazione dell'ospite di Rinaldo sono molte statue, raffiguranti gentildonne di casa d'Este e Gonzaga e poeti lodatori di esse; infine il padiglione donato da Melissa ai due suoi protetti, Bradamante e Ruggero, reca istoriata la vita del cardinale Ippolito.

Altre parti non hanno intenti encomiastici, ma il poeta o svolge in esse un motivo già entrato nel poema cavalleresco, come quando fa predire da Andronica ad Astolfo che naviga con lei, i viaggi di Vasco di Gama, di Colombo, d'Amerigo Vespucci, le imprese del Cortez, di Prospero Colonna e via via; ovvero manifesta un sentimento politico (lasciamo stare se spontaneo, o impostogli quasi dalle circostanze), come nella descrizione della rocca di Tristano, che reca dipinte sulle pareti d'una sala

> Le guerre che i Franceschi da far hanno
> Di là da l'Alpe, o bene o mal successe

dal tempo di Merlino fino al secolo decimosesto.

Quale sia la varietà della materia trattata dal nostro, occorre appena di rilevare. Il Bojardo materialmente ha svolto nel suo poema maggior copia di fatti, ma essi hanno una varietà, dirò così, più apparente che sostanziale, e generano nel lettore una certa stanchezza; qui invece niun racconto può dirsi la ripetizione di un altro: ogni episodio, ogni novella, ogni scena ti si presenta con vero aspetto di novità. Novità, si badi bene, non originalità, chè l'Ariosto ha attinto a piene mani, e molto più del Bojardo, da libri antichi e più recenti.

Le fonti romanzesche.

Non c'è studioso in Italia e fuori, che non conosca l'opera dottissima di Pio Rajna *Le fonti dell'Orlando Furioso,* rinnovata già in una seconda edizione, e nella quale acutamente s'indaga non solo donde il poeta abbia tratto i mille episodi di cui è

intessuto il poema, ma anche quali modelli gli abbiano suggerito alcuni procedimenti tecnici, il modo di raggruppar la materia. di incominciare e chiudere i canti e va dicendo. Altri hanno studiato più particolarmente gli elementi classici del *Furioso* si riguardo alla materia e si riguardo allo stile e l'elocuzione; altri, infine, le parti dedotte dalla *Divina Commedia*: onde si può dire che per questo rispetto noi siamo in grado di conoscere con precisione che cosa debba l'Ariosto ai racconti romanzeschi più noti ed agli scrittori più illustri che l'hanno preceduto, e quale arte egli spieghi nel rinnovare, adattare, ricostruire ciò che da essi egli prende.

Il debito più grosso senza dubbio egli l'ha col Bojardo, il quale gli pone innanzi una tela ben ordita, e una serie di personaggi o tradizionali o foggiati da lui, aventi ciascuno una determinata parte nell' intreccio del poema. E si noti che questo aveva avuto lieta accoglienza a quella stessa corte nella quale o per la quale egli scriveva, ed il vederlo continuato predisponeva naturalmente gli animi all'ammirazione. Si è già notato come, meno qualcuno, l'Ariosto conduca a termine tutti episodi bojardeschi: vedremo meglio come in generale non modifichi i caratteri dei personaggi. Dell'*Innamorato* poi egli dovette essere cosi assiduo lettore, che certe « situazioni » gli si affacciarono forse inconsapevolmente alla fantasia, come interi versi passarono dall'uno all'altro poema. Qualche debito egli ha col continuatore dell'*Innamorato*, colui per rivaleggiare col quale (se volessimo dar retta al Ruscelli) avrebbe il nostro posto mano al poema! e parimenti col Bello, col Pulci, coi poemi popolari toscani *Danese Uggeri*, la *Spagna*, l'*Aspramonte*, l' *Ancroia*, il *Guerin Meschino*, che egli certamente conobbe, ma coi quali ebbe in generale poca famigliarità, stante la loro rozzezza. Del resto come poteva egli attingere largamente a cosiffatte composizioni, scrivendo per un pubblico colto, elegante, ammiratore oltre che della forza, della gentilezza, e dopo che il Bojardo aveva riformato, come si è visto, sostanzialmente la materia cavalleresca? Invece egli ricorre ai testi brettoni, ai romanzi della Tavola Rotonda, e converte quasi in succo e sangue suo proprio quanto ivi si racconta, facendo provvista nella memoria o nella immaginazione (non sempre sapresti dire se nell'una o nell'altra) di mille svariati argomenti, racconti, scene, motivi. Il *Palamedes*, più noto sotto il nome di *Guiron le Courtois*, il *Tristan*, più noto anch'esso col ti-

tolo di *Roman de Bret*, il *Lancelot*, la *Queste du Saint Graal*, la *Tavola Rotonda*, edita dal Polidori, e infine il *Roman de Merlin*, sia nel testo originale, sia nei molteplici rifacimenti e rimaneggiamenti francesi ed italiani, sono i libri ai quali egli attinge; ed oltre a questi, al noto romanzo spagnolo *Tirante il Bianco* del Martorell, diffusissimo in Italia nella seconda metà del quattrocento.

Naturalmente, il poeta del rinascimento si vale delle sue fonti non sempre allo stesso modo, e la sua imitazione, se questa è la parola esatta, ha gradi diversi: ora egli toglie le linee generali di un fatto, ora segue il suo testo anche nei particolari, più spesso lo viene compendiando; chè ne' romanzi brettoni la forma è estremamente prolissa, e il narratore, mal destro nel rappresentare con un tocco di pennello la condizione psicologica o l'atteggiamento de' suoi personaggi, riferisce ogni più minuta circostanza, ogni loro pensiero, ogni parola.

Veggasi, ad esempio, l'episodio di Bradamante precipitata per tradimento di Pinabello in fondo ad uno speco, episodio tratto abbastanza fedelmente dal *Guiron*. Il racconto francese a cui attinge l'Ariosto, è molto diffuso e quindi scolorito, e si distende per più periodi; quello del poeta italiano, che abbraccia sette ottave, è ben proporzionato, rapido, eppure in ogni parte compiuto.

Le fonti classiche.

La parola « fonti » parlando del *Furioso* è forse meglio applicata ai libri classici che a quelli di cavalleria; ed invero un poeta della coltura dell' Ariosto, se poteva valersi dei secondi per derivarne parti sostanziali, era naturalmente portato ad usufruire largamente dei primi, che gli offrivano insieme colla materia dei modelli artistici perfetti. Nè ci faccia meraviglia il vedere trasportati in un poema cavalleresco, non già personaggi e scene del tutto fantastiche e lontane dalla realtà della vita (come già ho notato per il Bojardo), ma interi racconti di casi ed azioni veramente umane, ideati in tempi ed in una civiltà così lontana. L'arte è riproduzione della natura, e la natura dell'uomo non muta attraverso i tempi, come non varia da luogo a luogo; cambieranno i costumi, le credenze, il modo di giudicare gli avvenimenti, ma la religione, l'amore per la donna, gli affetti famigliari, la carità patria saranno sempre sentiti allo stesso modo e daranno origine agli stessi casi. Come adunque non è sempre necessario ammettere un lavoro di imitazione per ispiegarsi il ricorrere di motivi,

di invenzioni, di situazioni drammatiche, di tipi bene individuati, di allegorie nella letteratura classica e medioevale, così è più che mai ragionevole che i poeti romanzeschi attingessero largamente non solo alle favole mitologiche ed eroiche, ma a determinate opere classiche.

Per un artista fiorito in un tempo ed in una città nella quale il rinascimento classico era nel suo meriggio più splendido; educato da un maestro insigne, Gregorio da Spoleto, al gusto della letteratura latina, e scrivente elegantissimamente in latino, sarebbe stato quasi un far forza a sè stesso non ricorrere alle finzioni poetiche degli autori classici: direttamente, per ciò che riguarda i latini, indirettamente per gli autori greci, chè l'Ariosto non conobbe questa lingua.

I critici hanno distinto nel *Furioso* quattro modi di imitazione classica, e cioè personaggi foggiati su stampo classico, episodi tolti dal mondo greco-romano, tradizioni classiche e mitologiche, imitazioni risguardanti lo stile. Ma tale distinzione dà un'idea imperfetta delle relazioni che sono tra il poema ariostesco e le opere della letteratura classica. Esso è tutto impregnato di classicismo: racconti, scene, personaggi, descrizioni, similitudini, immagini, concetti, metafore, frasi, aggettivi ci richiamano alla memoria del continuo luoghi e parti corrispondenti d'antichi autori. In un racconto che svolge un motivo romanzesco, ecco penetrare l'imitazione di Virgilio: il personaggio ti si atteggia secondo qualche eroe dell'antichità, i suoi sentimenti ti fanno ricordare qualche passo di un epico o lirico antico, le sue parole riproducono concetti e pensieri espressi tanti secoli fa, nella lingua del Lazio: il gesto, il portamento, le vesti, il mover degli occhi sono reminiscenze classiche.

Il classicismo dell'Ariosto.

Non ho che ad aprire il bel libro del Rajna e quello del Romizi, che ne è il complemento, per trovare degli esempi: « Amata, madre di Lavinia, contraria alle nozze della figlia con Enea, e Beatrice, madre di Bradamante, contraria alle nozze della figlia con Ruggero; Enea, che va da Evandro per chiedergli alleanza ed aiuti, e Rinaldo, che è spedito da Carlo in Brettagna per raccogliere soccorsi; Polidoro e Astolfo; Mercurio innanzi ad Enea in Cartagine, e Melissa in sembianza di Atlante, innanzi a Ruggero nell'isola di Alcina; Enea che torna con le forze degli Arcadi e degli Etruschi, e Rinaldo che sopraggiunge coi soccorsi d'Inghilterra; Mnesteo e Carlo; Pirro e Rodomonte;

Turno nel campo Troiano, e Rodomonte in Parigi; Turno e Rodomonte costretti a ritrarsi dalla battaglia ed a cercare scampo nel fiume; Pallante, che anima i suoi a battaglia, e Dardinello che fa simili esortazioni; Turno contro Pallante, e Rinaldo contro Dardinello; gli amici Eurialo e Niso, e gli amici Medoro e Cloridano; la Furia Aletto e la Discordia; le Arpie sulle mense dei Troiani e le Arpie sulle vivande dell' imperatore di Etiopia; Drance e Turno, il primo favorevole, il secondo contrario alla pace con Enea, e Sobrino e Marsiglio nel consiglio tenuto da Agramante; Enea e Latino, che giurano di rimettere la decisione della guerra all'esito di un duello, e Carlomagno ed Agramante, che fanno un eguale giuramento; Giuturna, nella figura di Camerte, e Melissa nella figura di Rodomonte; Priamo, regnatore dell' Asia minore, ucciso da Pirro, e Agramante, regnator di Libia, ucciso da Orlando; Enea, che rende gli ultimi onori al cadavere di Pallante e Orlando che fa splendide esequie a Brandimarte; i due vecchi Acete e Bardino; Turno contro Enea, e Rodomonte contro Ruggero ».

Quanto e più che a Virgilio, deve l'Ariosto ad Ovidio, il poeta latino che più, forse, gli rassomiglia per la ricchezza della fantasia, per la rapidità e varietà delle scene tratteggiate, per l'abilità dei trapassi, per la viva rappresentazione della natura fisica e psicologica. Anche qui non ho che da scegliere. L'ippogrifo richiama alla memoria il cavallo alato Pegaso e i figli di Borea; la metamorfosi in cavalli delle pietre gettate da Astolfo, è una trasformazione della favola di Deucalione e Pirra; il capello di Orrilo è il capello fatale di Niso; Ruggero nell'isola di Alcina « si confonde quasi con Ercole innamorato di Onfale »; i lamenti di Fiordispina sono « parafrasi delle querimonie d'Ifide »; la storia narrata a Rinaldo dal suo ospite « è un'eco dei casi mitologici di Procri »; e così tracce di imitazioni ovidiane sono negli episodi di Angelica esposta all'Orca, di Olimpia abbandonata da Bireno, di Orlando che fa strage dei ladroni. Ma quivi, come spesso, il poeta si è servito anche di altri modelli, ha attinto, e forse inconsapevolmente, (chè gli autori latini aveva famigliarissimi) ad altri libri, senza però che appariscano le giunture o ne sia uscito un lavoro di mosaico. Tipico per questo rispetto è l'episodio di Eurialo e Niso, che il poeta intessè parte imitando ora Omero, ora Virgilio, ora Stazio, parte lavorando da sè stesso.

E ai nomi dei poeti latini, già ricordati sono da aggiungere, per ciò che riguarda la materia, Valerio Flacco, Manilio, Claudiano, Nonno, e persino un umanista, il Pontano.

L'imitazione dei classici è dunque nell'Ariosto più larga e più cosciente che nel Bojardo; questi si accontenta di togliere dalle antiche letterature il concetto fondamentale di un'azione, gli elementi primi del racconto; quello, fornito di una coltura più solida e meglio disciplinata, di un senso d'arte più fine, fa suo ciò che trova quivi artisticamente foggiato. Del resto anche l'Ariosto è di quelli che imitando ricreano, rinnovano, perfezionano. I racconti classici sa adattare meravigliosamente sul fondo romanzesco, uniformandoli allo spirito ed alla natura di quel mondo, per modo che solo chi conosca le letterature antiche, ravvisa in essi una imitazione. Naturalmente, tali mutamenti, suggeriti da ragioni diverse, sono anche di diversa natura: ora intaccano l'organismo stesso del racconto, ora lo spirito che l'informa, ora talune circostanze puramente esterne: costante è poi nel poeta la cura della verosimiglianza o, come dicevano i nostri trattatisti del cinquecento, del « costume » de' personaggi. A differenza dei rozzi autori medievali, che agli eroi antichi davano, nel raccontarne le gesta, veste romanzesca, sì da renderli supremamente goffi, ei li trasforma del tutto nell'acconciatura della persona, nel gesto, nel portamento, per modo che agli occhi dei profani diventano irriconoscibili, a quelli dei letterati appariscono come persone che abbiano cangiato del tutto abito e costumi. È insomma un lavoro di « ricreazione », dove palese ed esteriore, dove più intimo ed occulto, informato sempre ad un vivo senso dell'opportunità, delle esigenze estetiche, dello spirito artistico del suo tempo, chè l'Ariosto in tutto il suo lavoro, e originale e d'imitazione, mira ad un fine solo: ad ogni cosa, dare una splendida veste, tutto dire e rappresentare colla più squisita eleganza.

Altre fonti.

Oltre che elementi romanzeschi e classici, troviamo nel *Furioso* anche imitazioni di scrittori italiani. Nicolò da Correggio, l'autore del *Cefalo*, il Barbaro (*De re uxoria*), Federico Frezzi, la cui opera messer Lodovico postillò in molti luoghi sopra un manoscritto da lui posseduto, il Boccaccio e Dante hanno spesso suggerito al poeta un racconto, una circostanza, un'allegoria. Quanto a Dante, che ho citato per ultimo, si può dire che fosse presente del continuo alla memoria del poeta:

alla *Commedia* si ricollegano, più o meno direttamente, i personaggi allegorici di Alcina e Logistilla, la caccia scolpita sulla fonte di Merlino, Astolfo racchiuso nel mirto e visitante poscia l'Inferno e il Paradiso Terrestre, la personificazione della Frode, l'invettiva contro le « arpie » d'Italia; e sono innumerevoli i luoghi che nel giro del verso, nell'atteggiarsi della espressione, nell'uso degli epiteti richiamano al poema dantesco.

Ma di molte e molte parti del *Furioso* i dotti non hanno saputo additare le fonti, sia che l'Ariosto abbia attinto a qualche libro da loro ignorato, sia che abbia lavorato di fantasia. Del resto una separazione assoluta tra parti, diremo così, rielaborate e parti nuove e originali, non può darsi. L' « inventare », come diciamo comunemente, e l'imitare con piena coscienza ciò che altri ha narrato, sono come due estremità di una linea curvantesi in modo da formare una circonferenza: e come in un racconto che diresti del tutto originale, può essersi infiltrato per le oscure e inaccessibili vie dello spirito, qualche elemento preesistente, così in uno imitato trovi talvolta modificazioni, aggiunte, circostanze nuove, per cui esso può aspirare anche al vanto di originalità. Così è nell'Ariosto: accanto a racconti di cui sappiamo additare le fonti, ne troviamo altri, molti altri, che per convenzione diciamo originali: ma due categorie, nè tre, nè quattro possiamo fare; onde parmi posta in termini troppo vaghi la domanda se il merito dell' Ariosto scemi per aver egli attinto da altri libri tante parti del suo. Che cosa ha voluto egli darci? Un poema romanzesco. E il suo libro è riuscito veramente tale: nulla in esso che stoni, che apparisca un fuor d'opera, nulla che disturbi l'armonia interiore ed esteriore di quel mirabile racconto. Egli dunque anche imitando ha creato, e gli spetta la lode di originalità.

In un solo caso potremo rivolgerci ragionevolmente quella domanda: quando cioè l'artista non aveva dinanzi della materia greggia ed informe, ma fatti, scene, persone rappresentate in ogni loro fattezza, gesto e determinazione, individuate, scolpite quasi nella parola; in tal caso non è chi non veda che l'essersi valso dell' opera altrui, è, non plagio — chè parlando del cinquecento questa parola non è esatta — ma scemamento di pregio.

Con quale artificio abbia il poeta distribuito la vasta materia, ho in parte mostrato nell'epilogo del poema; qui sarà da aggiungere qualche osservazione.

La compagine del *Furioso*.

A chi tratta del *Furioso*, un paragone coll' *Innamorato* si presenta spontaneo. Ora occorre appena avvertire che per questa parte il poeta ferrarese supera di gran lunga il suo antecessore. Qui le tre azioni sono già avviate ne' primissimi canti; all'ottavo tutti i personaggi principali ci sono venuti innanzi e noi non li perdiamo mai di vista; e qual più, qual meno, hanno tutti parte nella conclusione di quelle, chè le imprese compiute da Orlando rinsavito sono, in qualche modo, l'epilogo del racconto della pazzia. Solo per Angelica si potrebbe osservare che al canto trentesimo è già in viaggio per il Catajo (quello del canto quarantesimo secondo è accenno a cosa già raccontata), e credo che sarebbe stato difficile al poeta farla intervenire ai casi narrati nell'ultima parte del poema. Gli è che, come diremo in appresso, il *Furioso* dal canto trentesimottavo ha un andamento più di poema epico che romanzesco, almeno quanto alla materia, e un personaggio quale la capricciosa pagana, non poteva avervi parte.

Non si può negare che anche nel *Furioso* sieno alcune parti alquanto prolisse e noiose. Della enumerazione di principi, di letterati, di gentildonne, di personaggi di casa d'Este, potrà scusarlo la necessità, che questa volta si trovava d'accordo colle consuetudini letterarie del tempo; delle due lunghe rassegne de' capitani cristiani e saracini, l'aver voluto imitare l'*Iliade* e l' *Eneide*. Per altro con saggio consiglio egli sacrificò ben ottantaquattro ottave, le quali contenevano una specie di storia d'Italia da Alarico al principio del secolo decimosesto, storia di sventure e di vergogne nazionali, ch'egli immaginava scolpita nello scudo di Ullania; vi sostituì poscia (mosso anche, come si è veduto, da ragioni politiche) la descrizione assai più breve della sala dipinta nella rocca di Tristano.

Un' ultima osservazione parmi opportuno di fare intorno alla materia, ed è che il poeta, come obbedendo ad un sentimento morale ed estetico (e il buono ed il bello sono, in fondo, varietà di quel senso dell'armonia, che è nella natura dell'uomo) non lascia incompiuta la storia di qualche personaggio d'importanza anche secondaria, sul quale avrebbe potuto non ritornare più, senza che l'economia del poema ne soffrisse. Così Isabella narra ad Orlando, suo liberatore, che Odorico, tradendo l'amicizia di Zerbino, per poco non aveva abusato del suo corpo, e il poeta ci fa venire innanzi, alcun tempo dopo, questo malvagio e lo punisce della sua perfidia. Del pari Brunello è impiccato da Marfisa, Bireno perde il regno e la vita.

Non ripeterò a proposito dell'Ariosto quello che ho detto circa l'arte usata già dal Bojardo, di intrecciare i vari racconti e sospendere l'uno nel punto più interessante, per riprenderne un altro lasciato a mezzo; noterò solo che essa pare al Rajna applicata in maniera « più piena e continua » dal canto ventesimosecondo, e che, a mio giudizio, le troppo frequenti spezzature e la molteplicità dei racconti obbligano il lettore ad uno sforzo soverchio di memoria. Forse nel nostro il poeta drammatico prese la mano al poeta epico, ed egli credette aver dinnanzi a sè piuttosto degli spettatori che dei lettori. Mirabile, ad ogni modo, la tempera del suo ingegno, nel quale, come in quello di Dante, alla potenza fantastica si associa il senso squisito dell'ordine! Giacchè non sarà da fare gran colpa al poeta se qualche rara volta la memoria gli ha giocato un brutto tiro, facendogli credere ancor vivo un cavaliero ch'egli stesso ci ha dato per morto e sepolto! E nemmeno gli si vorrà dar carico se talvolta, a districare il nodo di un'azione così complessa, il poeta ricorra a quegli artifici che, per essere stati poi troppo abusati, non fanno più colpo sull'animo del lettore. Certo la maga Melissa, il genio tutelare, come fu detto, dei capostipiti di casa d'Este, troppo spesso troviamo sui passi di Bradamante e di Ruggero, e questi e la sorella Marfisa sono ben fortunati di venir a battaglia dove sorge il sepolcro del mago Atlante, la cui voce aspetta a manifestarsi dopo un terribile colpo di spada che per poco non ha tolto la vita alla donzella guerriera. Anche in qualche incongruenza od inverosimiglianza è caduto l'Ariosto. Così non pare ragionevole che Ermonide sia un cavaliere ancora valido e robusto, e Gabrina, che ha ucciso il fratello di lui, già suo amante, una lurida vecchiaccia (c. XXI); che Medoro, un vil fante, sappia comporre così garbati epigrammi (XXIII, 107 e seg.); che a Rinaldo venga la strana idea di far una corsa a Montalbano ad abbracciare i suoi parenti (XXX, 93); ma codeste sono come screpolature in una piramide gigantesca e le rileva un intendente dell'arte, non chi contempla il monumento per coglierne l'impressione estetica.

Errori di memoria.

Esaminata la elegante solidità e la geniale struttura dell'edificio, osserviamone ora le parti interne.

L'Ariosto, prendendo a trattare materia cavalleresca, come il Bojardo, si trovava egli nelle stesse condizioni psicologiche di questo? Intendeva e sentiva allo stesso modo la cavalleria, ed è quindi identico lo spirito che informa le due opere?

Lo spirito cavalleresco.

L'Ariosto fu mosso a scrivere un poema cavalleresco non perchè il suo animo, le sue abitudini, la sua natura lo trasportassero ardentemente verso quel mondo, ma perchè vi trovava un soggetto che gli permetteva di muoversi a suo agio, di versarvi entro tutto se stesso: i suoi entusiasmi, i suoi dolori, le sue liete fantasie, le sue amare riflessioni. Uomo di politica e di studio, non aveva forse mai vagheggiato, come il suo antecessore, una vita splendida e avventurosa di cava liere, ora occupata nell'esercizio delle armi, ora allietata dai fidati colloqui d'amore colla propria donna: una vita, dirò così, tutta esteriore, condotta in mezzo al fasto di una corte, in dimestica consuetudine col proprio signore. A messer Lodovico rideva nella fantasia il sogno di Orazio: una linda casetta in mezzo al verde dei campi, la compagnia della donna amata, la soddisfazione dello studio riposato e tranquillo. Non per questo egli non sentiva tutta la nobiltà dell'ideale cavalleresco, o non ammirava la virtù di cui erano adorni quei leggendari eroi; ed aveva coscienza di poterne ritrarre degnamente i lineamenti. Dirò di più: egli scrive trent'anni dopo il Bojardo, trent'anni durante i quali un mutamento è pur avvenuto nei costumi e nella vita italiana. Quella « tanta prosperità », quella « somma tranquillità e pace » che il Guicciardini ritrae così vivamente nel principio della sua *Storia d'Italia*, quella giocondità spensierata delle corti, i dolorosi avvenimenti iniziatisi colla discesa di Carlo VIII, l'avevano fatta cessare; i principi devono giuocare d'astuzia per non perdere i loro stati, i condottieri s'apparecchiano a lotte micidiali contro eserciti agguerriti e crudeli, le popolazioni assaggiano la triste dominazione straniera; s'inventano strumenti di guerra e mezzi di offesa sempre più rovinosi. Non più lunghi periodi di vita oziosa e tranquilla, nè frequenti conversazioni, allietate dal racconto di un poeta, da una disputa su una questione d'amore; i cavalieri devono spesso sospendere giostre e torneamenti, per prendere parte a cruente battaglie, dove conviene far prova di forza e coraggio, intanto che il sentimento dell'onore, la coscienza della dignità personale, un cotal senso di boria nazionale si vengono affermando e radicando negli animi. Tutto questo spiega a sufficienza la diversità che corre tra il carattere del Bojardo e quello dell'Ariosto. I personaggi ritratti da quest'ultimo non hanno la « libertà di modi e di linguaggio » dei personaggi boiardeschi, nè certa vivacità gio-

vanile e franchezza di tratto; sono più severi, più dignitosi, più gravi: hanno « maggior serietà intima e coscienza più illuminata », linguaggio più elevato (talvolta perfino un po' rettorico), atteggiamento più eroico: conservano insomma qualche cosa del paladino, e lo vedremo meglio quando li esamineremo più dappresso. Si noti intanto quale differenza sia tra i due poeti nella rappresentazione di Astolfo, di Ferraù, di Rinaldo, di Orlando, di Bradamante, di Ruggero! Questi due ultimi specialmente non hanno in sè nulla che anche lontanamente muova al riso; e l'Ariosto non avrebbe mai immaginato che la sua eroina fosse esposta a un certo equivoco osceno, come nell'*Innamorato*, o che Ruggero si dilettasse, come Rinaldo e Rodomonte, di ascoltar novelle impudiche. Il motto del Bojardo è l'amore, l'amore che giustifica ogni follia, che nobilita ogni azione, che trionfa di ogni ostacolo; ma per l'Ariosto avanti l'amore sta il dovere, il rispetto ai genitori, la volontà dell'imperatore; e se lo sa bene la misera Bradamante, a cui gli scrupoli di Ruggero fanno provare acerbo strazio, come la vanità della madre impedisce le nozze vagheggiate. Perfino il sentimento religioso, che nell'animo del poeta non dovette essere molto profondo, sembra ravvivarsi nell'opera di lui e determinare certi particolari; i cavalieri saracini, come Sacripante, Gradasso, Rodomonte, Agramante, Ferraù, sono rappresentati con una tinta di malvagità, che trova spiegazione appunto nell'appartenere essi alla legge saracina.

Lo scherzo nel *Furioso*.

Ciononostante errerebbe di gran lunga chi credesse che l'Ariosto abbia preso sul serio ciò che narra, e che l'opera sua possa per questo rispetto accostarsi alle *chansons*. Spirito colto ed illuminato, avverte la diversità che corre tra il mondo ch'egli vien ritraendo sulle carte e quello nel quale vive realmente; quei colpi di spada, quel coraggio a tutta prova, quell'abnegazione di se stesso, che riempivano di non mentito entusiasmo gli antichi troveri e di sincera ammirazione i loro ascoltatori, fanno increspar le sue labbra ad un lieve sorriso: onde tratto tratto, ne' punti in cui le ragioni estetiche non glielo vietano, esce in uno scherzo che ristabilisce, per così dire, l'equilibrio tra l'animo del narratore e quello del pubblico. Nè per questo è da parlare di intenzionale ironia, di satira cosciente, o da ravvisare nell'Ariosto un precursore del Cervantes. Può satireggiare la cavalleria chi impreca alla scoperta delle armi da fuoco, e fa gittare in fondo ad un pozzo lo scudo in-

cantato? Chi descrive i duelli secondo la scienza del tempo, e discute sul serio su la paternità di questo o quel cavaliere? Nella cavalleria erano (dice press' a poco il De Sanctis) due elementi: uno convenzionale, transitorio, espressione quasi di determinate condizioni storiche e morali; l'altro reale, umano, più eternamente vero. Il primo era andato distrutto col disciogliersi della società feudale, ed è quello in cui penetra lo scherzo postumo del poeta; l'altro sopravviveva e scaldava ancora le anime generose. L'Ariosto ha saputo quasi fondere insieme questi due elementi, onde il *Furioso* non è nè la parodia, nè l'idealizzazione della cavalleria; è quello che doveva essere un poema cavalleresco in Italia nel primo cinquecento. Anche qui all'occhio acuto del Rajna, avvezzo a scrutare per entro la materia delle opere d'arte, non è sfuggito come questi scherzi sieno più rari nella prima parte del *Furioso*, quasi che il poeta a suo dispetto abbia preso troppo sul serio la sua parte di narratore: in appresso scherzò più volentieri, con maggiore spontaneità; solo negli ultimi canti ei ripiglia il tono di vero poeta epico, anzi le aggiunte fatte alla terza edizione sono di racconti sostanzialmente seri. Insomma, quanto più procediamo nel nostro esame, tanto più dobbiamo convincerci che il sentimento da cui si lascia guidare il poeta, è il sentimento dell'arte. L'arte è la sua consigliera, la sua ispiratrice, l'ideale estetico il suo fine: a quella ed a questo egli subordina il suo racconto.

La politica e la religione.

Critici tutt'altro che da strapazzo hanno voluto ravvisare nell'opera ariostesca fini morali e politici, ma essi hanno scambiato, a parer mio, i termini, ponendo come fine ciò che è invece influsso dell'ambiente. Ogni artista è anche uomo, uomo del suo tempo, e quanto più squisitamente egli senta, tanto maggiore efficacia hanno su di lui le condizioni politiche e sociali dell'età sua, i casi particolari della vita. Vogliam noi immaginare un Ariosto che intesse spensieratamente racconti di battaglie, di amori, di cortesie, col labbro sempre atteggiato al sorriso, con l'occhio sempre fisso a quel mondo fantastico che si spiega dinanzi alla sua immaginazione? Un Ariosto cui il raggiungimento di un ideale estetico toglie la percezione del mondo reale, e che, tutto assorto in esso, come certi esteti moderni, non vede tutte le debolezze, le miserie, le piccinerie degli uomini grandi ed oscuri, potenti e deboli che lo circondano? Ricordiamo la sua vita: rammentiamoci quanto amò la

famiglia, quanto nobilmente esercitò il suo ufficio di governatore: con quanta abnegazione servì i suoi signori e prese parte alle loro imprese di guerra, preparato (dice il fratello Gabriele) a morire di onesta morte per la patria, e vedremo se un uomo cosiffatto, anche quando coltiva la poesia per puro diletto suo e d'altri, può essere un puro esteta, un fabbricatore di fole di romanzi e null'altro! Egli ha sentito l'influsso di quello che chiamano l'ambiente, ed ha materiato l'opera sua non soltanto di folli amori, ma di sentimenti nobilissimi, di osservazioni morali, di nobili sdegni, senza che per questo dobbiamo ravvisare in lui fini intenzionalmente morali o politici.

In un tempo nel quale, per ragioni che sarebbe inutile esporre qui, l'ideale dell'impero si veniva come rinnovando, egli, cortigiano dei duchi di Ferrara, si sente inconsapevolmente attratto a magnificare quell'ideale: a quel modo che gli par buona cosa illustrare in un poema una dinastia italiana, la quale cercava di contrastare allo stato pontificio l'espansione del territorio.

Le sventure d'Italia non trovano il poeta insensibile o incurante; e talvolta, sfavillando di sdegno nello sguardo corrucciato, maledice alle guerre fratricide, si scaglia contro le « fameliche inique e fiere arpie »

Che all'accecata Italia e d'error piena

recano mille danni, e spera che un giorno questa

ai neghittosi figli
Scuota la chioma, e cacci fuor di Lete
Gridando lor: Non fia chi rassimigli
Alla virtù di Calai e di Zete?
Che le mense dal puzzo e dagli artigli
Liberi e torni a lor mondizia liete?

Altrove si lamenta degli eccessi a cui si abbandonano i soldati mercenari, della loro inumanità, e condanna i molti atti scortesi ed iniqui compiutisi nella guerra del duca contro i Veneziani.

Il poeta, è ben vero, troppo spesso si compiace dello scherzo equivoco, della descrizione troppo crudamente verista, della novella sconcia, ed è male che un artista così eletto abbia cercato il bello estetico senza curarsi anche del bello morale; ma non dimentichiamo che egli stesso ha esaltato la virtù della castità in Isabella, due volte in pericolo di perdere l'onore, e due volte liberatasi dai suoi oppressori, la prima per un caso fortu-

nato, la seconda col sacrificio della vita: ricordiamo le belle figure muliebri di Fiordiligi e di Olimpia. Negli stessi esordi il poeta svolge concetti morali, deducendoli quasi dagli avvenimenti narrati o da quelli che sta per narrare, e parla con accento di convinzione dell'amore tra coniugi, della fedeltà tra gli amici, dei danni dell'ira, della gelosia, dell'avarizia, delle amicizie di brevi durate tra principi.

S'è detto che il sentimento religioso non dovette essere molto profondo nel poeta, ad ogni modo la satira dei monaci che non vivono secondo la regola, ricorrente più volte nel *Furioso*, può essere suggerita da nobile sdegno del vedere gli ordini loro in parte degenerati, anzichè da una tradizione letteraria.

Valore etico del *Furioso*.

Ma, anche lasciando star questo, se è vero che il contenuto etico di un libro va cercato non tanto nelle singole parti, quanto nel suo insieme, nella somma di pensieri e di affetti che esso desta in noi, il *Furioso*, pur non essendo stato scritto con fini morali, è morale di per sè stesso, come quello che esalta la forza, la cortesia, la divozione al proprio principe in un secolo che s'incamminava verso l'abbiezione politica e la depravazione dei costumi.

La satira.

Ho accennato or ora ad un genere di satira, il che mi porge occasione di dimandarmi: c'è egli veramente una parte satirica nel *Furioso?* La parola satira, quando non è adoperata per designare quel genere letterario ben determinato che tutti sanno, prende nel linguaggio critico significati molto vari, comprendendo lo scherzo, il motteggio, l'ironia, la parodia, l'elemento comico. Ora io, parlando di satira ariostesca, intendo quelle osservazioni, quegli scherzi, quelle invenzioni che, movendo dalla considerazione della natura umana, vanno a colpire le debolezze, i vizi, le esagerazioni che sono in essa così frequenti: cioè la vera e propria satira, la quale in certi ingegni si colora di una tinta speciale, ben difficile a definire, e diventa (noi Italiani abbiam dovuto accattar la parola dagli stranieri) umorismo. Già il poeta nelle satire propriamente dette e nelle commedie, aveva scherzato piacevolmente su talune miserie e cattiverie umane: nel poema gli si offerse l'opportunità di farlo con maggiore larghezza, e poichè la tela di quello era tanto ampia da abbracciare la terra, gli abissi, il cielo, immaginò un viaggio fantastico nella luna; così poteva dare alle sue attitudini satiriche « più largo sfogo che non avesse mai fatto scri-

vendo espressamente satire o commedie ». Astolfo dunque uscito dall'Inferno e lavatosi tutto « dal piè alla testa », sale al Paradiso Terrestre, e di là alla luna; vi sale, nota giustamente lo Zumbini, per volere di Dio, per riacquistare il senno di Orlando, rappresentato nel poema come il più forte campione della cristianità: onde siamo sempre nel mondo cavalleresco.

Astolfo nella luna.

Montato dunque con l'apostolo evangelista sopra un carro meraviglioso, attraverso la sfera del sole giungono al cielo della Luna, ampio e meraviglioso, ove sono, come nel nostro, pianure, valli, campagne, selve solitarie e superbi palazzi. Ma il duce si affretta ad accompagnare il paladino in un vallone, ove si raduna tutto

> Ciò che si perde o per nostro difetto
> O per colpa di tempo o di fortuna.

Ivi infatti erano regni e ricchezze, perduti dai mortali, molta fama, di cui non è più traccia nel mondo, le preghiere dei fedeli inascoltate, le lagrime degli amanti, il tempo speso nel giuoco, i vani desiderî, che occupano la più gran parte del luogo. Passando oltre nota Astolfo, sotto forma di ami d'argento e di oro, i doni fatti a principi; sotto forma di cicale scoppiate i versi scritti in lode di Signori: ed entro boccette rotte, di varia misura, i servigi recati ai medesimi. Ma ben presto la sua attenzione si rivolge a una specie di montagna, formata di ampolle, più o meno capaci, contenenti il senno perduto dagli uomini in vani amori, in vani studi, in occupazioni frivole. Passa poi in un palazzo, dove le Parche governano le vite umane, che il Tempo via via distrugge, eccetto alcune poche immortalate dai cigni, simbolo dei poeti.

In tutta questa fantastica concezione la cornice, per così chiamarla, è dantesca; ma il concetto filosofico, che è quello di rappresentare i vizi e le miserie dell'umanità immaginando che una follia governi e signoreggi la nostra vita, ha, secondo lo Zumbini, indubbia parentela con l'*Elogio della pazzia* di Erasmo da Rotterdam, la cui opera, composta tra il millecinquecento e il millecinquecentodieci, si divulgò ben presto in Italia, sicchè il poeta potè averne, almeno indirettamente, notizia. Naturalmente egli svolse il concetto secondo le sue attitudini di poeta rappresentativo, e armonizzando la bizzarra invenzione col testo del poema; ma è certo che anche attraverso la fantastica scena traluce il pensiero filosofico in tutta

la sua ampiezza, e l'Ariosto viene a collocarsi, per questa parte, accanto ad altri scrittori del primo trentennio del secolo: al Erasmo, già ricordato, al Folengo, della cui opera diremo più avanti, al Campanella che immaginò il paese di Utopia, al Rabelais che in una fantastica badia rappresenta come in miniatura la vita umana. Nella storia delle lettere e della coltura europea, conclude l'illustre critico, questo episodio è importantissimo.

E dopo ciò vorremo noi dunque concludere col De Sanctis, che il mondo dell'Ariosto « è vuoto di motivi religiosi, patriottici e morali »? Parmi che non si possa farlo senza cadere in una inesattezza.

Ragion letteraria del *Furioso*.

Codesta immensa congerie di racconti romanzeschi e di narrazioni classiche, di liete fantasie e di accenni della vita reale, di episodi e di osservazioni, di elementi estetici e morali, tragici e comici, antichi e moderni, come ha potuto essere foggiata artisticamente? Che cosa rappresenta il *Furioso* nella storia dell'arte italiana? Che cosa nella evoluzione del poema cavalleresco?

Ogni opera letteraria veramente insigne porta in se stessa le leggi del suo organismo. Imitare o seguire certe norme prestabilite, è proprio degli ingegni mediocri; gli artisti veramente originali si fanno superiori a qualsiasi canone di critica, traendo principalmente dalla propria coscienza gli elementi dell'arte loro, e affidandosi al proprio ingegno e al proprio gusto. Dante compone un poema che i critici non sanno a qual genere letterario debbano ascrivere; lo Shakespeare crea il dramma moderno all'infuori di qualsiasi poetica. Ora quando l'Ariosto poneva mano al *Furioso*, la letteratura nostra, rinnovatasi collo studio dei classici, si svolgeva ancora liberamente, sciolta da rigide leggi: nè alcuno avrebbe osato, come mezzo secolo dopo, rimproverare al poeta di essersi scostato da quelle. Egli quindi ebbe in animo di scrivere un poema cavalleresco che dilettasse colla florida varietà delle azioni e colla mescolanza di parti serie e di parti facete; un poema nel quale potesse a suo piacimento innestare l'epico e il romanzesco, la commedia e la tragedia, la lirica e la satira. Ma un tal poeta era anche lettore e ammiratore delle letterature classiche, anzi la sua educazione letteraria s'era compiuta sopra di quelle: suoi maestri ed autori erano stati appunto Virgilio, Stazio, Ovidio, Claudiano, Tibullo, Valerio Flacco, Plauto, Terenzio, e

forse, come in generale ai giovanetti che si davano allo studio delle lettere. anche a lui era stata interdetta o sconsigliata la lettura degli scrittori volgari. Qual meraviglia che, pur componendo un poema volgare, anzi un poema romanzesco, egli tenesse l'occhio rivolto a quei modelli e cercasse di conciliare appunto le ragioni della originalità con quelle dell'imitazione? Infatti il *Furioso* è un poema romanzesco accostato ai modelli classici, ed ha in sè quel tanto di eroico che poteva conciliarsi colla natura di tal poema. Il quale elemento epico-classico non si mostra tanto negli episodi derivati da opere antiche e con arte finissima adattati al fondo romanzesco, quanto nella struttura, nel carattere dei personaggi, nella tecnica del poema.

Confrontiamo brevemente le prime ottave dell' *Innamorato* con quelle del *Furioso*. e ci apparirà subito l'intonazione diversa delle due opere.

Il Bojardo, volgendosi a un pubblico vero od immaginario di signori e cavalieri, adunati per udir cose nuove e dilettose, li esorta a star zitti ed attenti alla bella istoria; l'Ariosto annuncia la materia dell'opera sua con certa solennità, e s'interrompe solo per dedicare il poema al suo signore. L'uno dice di voler narrare « i gesti smisurati » e le mirabili prove che fece Orlando per amore, senza alcuna determinazione di azioni; l'altro enuncia la triplice azione del poema ; e prima la lotta tra Agramante e Marsiglio da un lato, Carlomagno dall' altro, che abbraccia, come cornice, le altre; poi la pazzia di Orlando. che ne è come l'episodio principale; infine gli amori di Bradamante e Ruggero, che negli ultimi canti assumono quasi l'importanza di azione principale essi stessi.

Il Bojardo, narrando i casi di Orlando, non va a pensare se questi possano accrescere o sminuire la fama dell'eroe, preoccupato solo del pensiero di dilettare i suoi ascoltatori; l'Ariosto narra la pazzia di quello, che è terribile castigo divino, per aver egli male usato dei doni largitigli dalla Provvidenza; ma insieme s'apparecchia a celebrare degni eroi, e a raccontarne, a loro lode, le chiare gesta.

E come la protasi. così ci richiamano ai modelli del classicismo il titolo, il cominciamento dell'azione, che è una contesa tra due cavalieri, come nell'*Iliade*. il duello finale. in cui resta vincitore il protagonista, come nell'*Eneide*.

Quanto all'azione principale del poema, l'Ariosto ha saputo conciliare l' unità e la varietà per modo che, non meno

dei critici del cinquecento, i quali trattarono con tanto calore e abbondanza di parole la difficile questione, discordano tra loro anche i moderni.

Il Giraldi, il Malatesta, il Pellegrino, per citarne solo alcuni, non trovano nel *Furioso* l'unità di azione; il Pigna ravvisa l'azione principale negli amori di Bradamante e Ruggero, Orazio Ariosto nella pazzia di Orlando. Dei moderni il Rajna con felice similitudine paragona l'argomento del *Furioso* ad un albero il cui tronco sia rivestito di molti rami e frondi, e questo tronco è per lui la guerra di Agramante. A me pare che l'unità ci sia in tanto in quanto l'una delle tre azioni, come ho dimostrato, dipende in qualche modo dalle altre, chè senza la guerra tra Agramante e Carlomagno non si sarebbero incontrati Bradamante e Ruggero, e quella, ove Orlando non si fosse innamorato di Angelica e avesse invece combattuto per la fede, sarebbe tosto finita. Ad ogni modo resta sempre vero che la fusione di esse non è perfetta, e che Angelica, la protagonista femminile del poema, a due terzi di questo si eclissa per non riapparirci innanzi mai più.

Artista provetto ci appare l'Ariosto nella rappresentazione dei personaggi; ed anche qui si presenta spontaneo un paragone con quelli dell' *Innamorato*. Mi accontenterò di pochi cenni, i quali varranno anche a confermare molte delle cose dette più addietro; e prenderò le mosse, per non turbare l'ordine gerarchico, da Carlomagno.

I personaggi arioteschi.

I critici e commentatori antichi vedevano ritratto in lui re Latino. Probabilmente il personaggio virgiliano non ha qui che fare, ma certo egli è un imperatore conscio della propria dignità e del proprio grado, che non si lascia raggirare dagli ingannatori, che provvede accortamente al suo impero e conosce e pratica saviamente l'arte della guerra.

Orlando.

Orlando che impazzisce per amore, è personaggio molto più serio e tragico, che a prima vista non sembri. Nota lo Zumbini che egli nel *Furioso* è principalmente l'eroe della pazzia; quello della cavalleria era quasi finito in lui prima che cominciasse l'azione del poema. Ed invero l'Ariosto fino dal principio di questo ha di mira l'orrenda follia che deve narrare, e predispone l'azione in modo che essa apparisca veramente tale. Tanto maggior pietà desta nell'animo un uomo impazzito, quanto maggiori erano i suoi pregi e le sue virtù. Ora il nostro Paladino è rappresentato dal poeta come « il primo e più

nobile degli eroi »; un non so che di severo e di solenne circonda i suoi atti. Salva Olimpia ed Isabella, e, conscio dei suoi obblighi di cavaliere, ben si guarda dall'importunarle: erra, sconosciuto a tutti, in cerca della sua donna, ma la fierezza dello sguardo rivela in lui un cavaliero « d'alta prodezza », talchè Alzirdo vuole provarsi con esso, e resta ucciso con tutti i suoi. È la Provvidenza divina che guida i suoi passi verso Altariva, dove Zerbino sta per essere ingiustamente ucciso, ed è invece liberato pel valore del conte. È quindi naturale che tutti sentano per lui viva ammirazione e profonda devozione. Il suo valore non ha paragone con quello degli altri: egli non si serve nè di scudi incantati, come Ruggero, che pure è fortissimo, nè di altri mezzi non convenienti ad un cavaliere; armato della sua spada nulla egli teme; lo stesso critico conclude dicendolo uno di quei caratteri « che più onorano la natura umana ». La sua pazzia è descritta con colori drammatici: e qualche scherzo, messo qua e là dal poeta, non mi pare che ci permetta di asserire col De Sanctis e con altri, che essa muove a riso. Comico, senza dubbio, è il rinsavimento, ma è l'unico scherzo che il poeta si permetta; dopo, Orlando ridiventa personaggio del tutto serio e quasi tragico.

Astolfo

Astolfo nell'*Innamorato* ha del buffonesco; nel *Furioso* il poeta gli assegna una parte ben diversa, alterandone naturalmente i lineamenti. È, tra i paladini, il più vago di viaggi e d'avventure, e quello a cui toccano le vicende più strane: il ministro e quasi l'operatore dei miracoli permessi da Dio per conforto della fede, il distruttore degl'incanti: egli quindi partecipa al trionfale onore con cui sono accolti a Parigi, finita la guerra, « i liberatori de l'impero ». Sarà esagerata una frase del Carducci, il quale ravvisa nell'Astolfo ariostesco « la seria audacia inglese », ma senza dubbio questi non è bizzarro, millantatore, bugiardo, spaccone, come il personaggio del Bojardo: nulla egli dice ed opera che disdica alla dignità cavalleresca, nulla c'è in lui che possa far muovere a riso chi legge; è insomma personaggio di atteggiamento eroico. Non nego però, anzi ho già avvertito più addietro, che quanto il poeta gli ha aggiunto di dignità, altrettanto gli ha tolto di naturalezza e di vivacità.

Ruggero.

Ma codesto studio dell'Ariosto di accostarsi propriamente al genere epico, appare evidentissimo in Ruggero, l'eroe di parata. Anche il Bojardo, avendone fatto il capostipite degli

Estensi, aveva rappresentato in lui l'ideale del perfetto cavaliere, ma aveva saputo ritrarlo con una certa verosimiglianza: giovane, vivace, impetuoso. Qui invece ogni suo atto egli informa al sentimento cavalleresco: ragiona da moralista, ed ha perfino degli scrupoli: è cortese a segno da mostrarsi a bella posta più debole di Dudone, cugino della sua donna: pospone l'amore per questa al sentimento di gratitudine; in una parola è un eroe tutto di un pezzo.

Rinaldo.

Tale press'a poco ci si mostra Rinaldo. Egli cerca le avventure più pericolose, ma solo per riportarne onore:

> Bella accoglienza i monachi e l'Abbate
> Fèro a Rinaldo, il qual domandò loro
> Come dai cavalier sian ritrovate
> Spesso avventure per quel territoro,
> Dove si possa in qualche fatto egregio
> L'uom dimostrar se merta biasmo o pregio.
> (IV, 55)

Prima di allontanarsi da Carlomagno, per tener dietro ad Angelica, gliene chiede almeno il permesso:

> Chiede licenzia al figlio di Pipino
> E trova scusa che 'l destrier Boiardo ecc.;
> (XLII, 42)

egli è anzi il più valido sostegno del minacciato impero di Francia.

È ben vero che anche il figlio d'Amone è innamorato di Angelica, e, dopo aver peregrinato per tutto l'Oriente in cerca di lei, e non avervela trovata, pensa di ritornare in Francia, solo perchè quivi spera ella abbia ad essere; ma si noti che appena giuntovi, Carlo gli impone di andare in Inghilterra a chiedere aiuti d'arme al Re di quel paese: e Rinaldo va, libera Ginevra dall'accusa mossale, ritorna in Francia con un esercito d'Inglesi e Scotti, e sconfigge pienamente i Pagani. Parendogli di aver fatto abbastanza per il suo imperatore, passa in Oriente: ma non sì tosto viene a sapere che i re pagani, accozzatisi insieme, stanno per muover guerra a Carlo, ch'egli vola a Montalbano e presi seco i suoi settecento guerrieri, si reca a Parigi e libera Carlo da ogni pericolo, vincendo Agramante. Questi allora, lasciatosi persuadere dalle ragioni del vecchio Sobrino:

> Ch'Orlando non ci sia, ne aiuta . . . ,
> Ma per questo il periglio non rimuove;
> Ecci Rinaldo, che per molte prove
> Mostra che non minor d'Orlando sia,
> (XXXVIII, 54)

a non ritentare la fortuna dell'armi, propone a Carlo di definire la guerra con un duello. La proposta è accettata, e i due campioni scelti a combattere, sono l'uno Ruggero, l'altro il nostro Rinaldo. Insomma il sire di Montalbano, che nell'*Innamorato* è il braccio destro del vecchio Carlo, diventa qui il suo salvatore.

Angelica

E le donne? Angelica ha mutato in parte sembianza e carattere, è divenuta più savia, più sensibile, più umana. Diresti che ormai stanca di tante lotte, di tanti viaggi, dello spettacolo doloroso di tante battaglie, ella aneli a un po' di pace. Ma fortuna la espone più volte al pericolo di perdere la vita. Finalmente ella trova un giovane ferito, Medoro. Compassione, e non libidine è il primo impulso che ella prova alla vista di lui, e lo cura: curandolo se ne innamora, e, dimentica dei suoi adoratori, del padre, di tutto, pensa tornare con lui al Cataio, a godersi in pace le delizie di una vita sorrisa dall'amore. In certi momenti Angelica è figura quasi tragica, e desta sincera pietà, come quando la vediamo abbandonata ai sozzi abbracci di un vecchio impotente!

Bradamante e le altre donne.

Se tale è divenuta Angelica, si può pensare quali ci si mostreranno Marfisa e Bradamante, e di riverbero Olimpia, Isabella, Fiordiligi.

La prima conserva (benchè alquanto attenuati) i caratteri della virago classica, la quale sdegna qualsiasi esercizio che non sia quello delle armi; ella per altro interviene nelle nozze tra Bradamante e Ruggero, a sostenere i diritti del fratello. Più tardi gl'inetti continuatori del *Furioso* penseranno a darle un amante, snaturando affatto il personaggio.

Bradamante è la donzella guerriera dei rimatori toscani, illuminata e quasi rammorbidita dall'amore; ma piace più sotto il primo aspetto, che sotto quello di amante. Certamente alla storia esterna del suo amore niuno manca di quegli elementi che possono renderla interessante: la separazione dal giovane amato, l'opposizione che incontrano le sue nozze da parte di altri, la gelosia che la punge quando si creda tradita, l'imposizione fattale di prendersi uno sposo gradito ai genitori; ma piacerebbe vederla più innamorata, più ostinata nel suo proposito, in una parola più donna.

Tipi verissimi e delicatissimi di donne innamorate, solamente innamorate, sono invece le tre ultime.

Olimpia è la fanciulla inesperta ed ingenua, che crede

all'amore di un uomo, il quale la tradisce; Isabella, privata dello sposo prima di essere sua, muore poscia vittima di un alto sentimento della castità; Fiordiligi, la donna più umana (a mio giudizio) del poema, segue amorosamente il marito, perdutolo di vista, ne ricerca le tracce, e vive della vita di lui. Mentre gli ricama una sopravvesta per il combattimento di Lipadusa, la angustia un triste presentimento, che pur troppo diventa realtà; infine muore consumata dal dolore presso la tomba dello sposo.

A proposito di personaggi, è stato anche osservato che l'Ariosto rifugge dalla rappresentazione del grottesco e del triviale, onde non troviamo nel *Furioso* nè un'esercito di zoppi e di guerci, come quello di Baliverzo, nè personaggi dello stampo di Margutte (prototipo della specie), come Barigaccio; lo stesso Brunello non è così volgare come nel poema del Bojardo. Gli è appunto che i costumi s'erano venuti come rammorbidendo e ingentilendo, e il poema cavalleresco qual'era uscito dalle mani del Bojardo, dalle condizioni stesse del vivere sociale era come sospinto a modificarsi ed assumere un andamento epico. L'Ariosto si propose di continuare la tela di cui quello non aveva tratto « insino al co » la spola; ma i tempi erano in parte mutati, il futuro s'annunciava foriero di guai, la vita si veniva facendo più seria e più grave; forse anche per questo i letterati incominciavano a vagheggiare il poema classico, così armonico e compassato e nell'insieme e nei particolari, quale modello di insuperata bellezza artistica: e il poeta si sente spinto quasi inconsapevolmente ad accostare il suo romanzo a quegli esemplari. La florida varietà di racconti e di avventure, propria del poema cavalleresco, non può soddisfarlo, ed ei tenta di conciliare la moltiplicità delle azioni colla unità: la vita tutta esteriore e superficiale dei personaggi romanzeschi gli pare che contrasti troppo colle condizioni reali del suo tempo, ed egli trasforma i cavalieri erranti e le innamorate fanciulle di poemi brettoni, in personaggi che operano con piena coscienza delle loro azioni. Fu un bene per il poema cavalleresco? Sarebbe stato meglio se il *Furioso* avesse conservato la stessa natura dell'*Innamorato*, e ne differisse solo per una più perfetta esecuzione artistica? Il Tasso, giudice autorevole e per se stesso e per il secolo in cui scriveva, nell'Apologia accusa l'Ariosto di essersi accostato troppo al classicismo, e il giudizio de' critici moderni concorda con quello del suo competitore.

Il *Furioso* nella storia della poesia rom.

L'arte nel *Furioso*.

Ci resta ad esaminare ciò che del *Furioso* costituisce il pregio più insigne, quello per cui il poema, per variare di costumi, di sentimenti, di gusto, sarà sempre ammirato come il prodotto poetico più cospicuo del rinascimento: la forma.

Poche opere letterarie possono vantare tanta varietà ed universalità di racconti, di descrizioni, di scene, di caratteri, di situazioni drammatiche: tanta e così squisita analisi psicologica: tanta originalità di stile, tanta copia di eleganze poetiche, quanta il *Furioso*. E' il dramma, la commedia, l'idillio, la satira, la mossa lirica, sono tutte le infinite gradazioni delle forme poetiche, che, consertandosi bellamente insieme, conferiscono al poema mirabile unità. Veggansi i primi canti. Il poeta ci informa rapidamente della contesa fra Orlando e Rinaldo, per presentarci poi una donzella che, incontrato un cavaliero e riconosciutolo, fugge a briglia sciolta. Altri accorre in suo aiuto, ed ha luogo una fiera battaglia fra i due eroi. Ma presto cessa la pugna e si separano. Uno di essi assiste alla spaventosa visione di un'ombra uscente dal fiume, l'altro continua la caccia della fanciulla. Poi viene l'idillio. Questa, giunta in un amenissimo luogo, ove si crede sicura, scende di cavallo e s'addormenta; sopraggiunge intanto un cavaliero che sfoga in pietosi accenti il suo cuore amareggiato. Ora la donna che lo fa penare, è quella che giace a pochi passi da lui, e che già pensa di mettersi sotto la sua protezione: ed il piccolo dramma ci presenta la bella creatura che esce dal cespuglio ov'era nascosta, e l'amante che se la vede apparire nel fulgore della sua bellezza e ascolta da lei il pietoso racconto delle sue sventure. Ma il dramma si volge ben presto in commedia: mentre il cavaliero crede di ottenere da lei ciò « ch'ogni amator più brama », sopraggiunge un altro a sfidarlo ed abbatterlo. Poco appresso si fa loro incontro Bojardo, su cui ella sale; ma ecco Rinaldo che si avanza minaccioso con grande sgomento della donna. Il poeta impreca in due ottave all'ingiustizia di Amore e descrive il nuovo duello tra i due amanti, separati poscia ad inganno da un eremita. Rinaldo, capitato al campo di Carlo, è spedito in Brettagna: ma appena è salito sulla nave, scoppia un'orribile bufera, che l'autore ci viene descrivendo. La stessa varietà di motivi, di descrizioni, di racconti trovi in tutto il poema: duelli, assedi, battaglie, fughe, inseguimenti, viaggi di terra e di mare, lotte con istrani mostri, contese, giostre, rassegne di eserciti, consigli di duci, incontri di amanti

o di amici, funerali, feste, astuzie di donne innamorate, liberazioni da incanti, distruzioni di castelli fatati, amori, sospetti, gelosie, odi, rivalità, atti eroici od inumani. Le scene reali sono osservate e ritratte con grande verità: basti citare in esempio le due burrasche, le quali mostrano nell'Ariosto perfino una esatta conoscenza dei vocaboli tecnici.

Quanto ai luoghi, la tavolozza del poeta ha un'infinita varietà di colori e di tinte: palazzi incantati, grotte paurose, valli fiorite, marine, deserti, città, isole, boschetti, tutto egli sa ritrarre con efficacia pittorica. Niuna meraviglia quindi che qualcuna di tali descrizioni abbia ispirato cospicue opere d'arte, com'è della fontana di Ardenna, che troviam riprodotta, a giudizio di qualche critico, in un quadro del Tiziano.

E chissà quante altre tele, non dico ritraggono determinate scene e figure del *Furioso*, ma devono ad esse la loro ispirazione: quanti pittori, cercando fermar sulla tela quell'ideale di bellezza femminile che brillava davanti alla loro mente, non s'accorgevano che esso aveva forse il suo fondamento nelle svariate, calde, fulgide figure di donne, ritratte mirabilmente dal poeta!

L'Ariosto dipinge talvolta scene del tutto fantastiche, le quali non hanno fondamento alcuno nella realtà; ma in queste stesse lo guida un senso squisito del verosimile, per cui a quello che egli descrive, la mente del lettore, se rifiuta fede, non nega l'assentimento della ragione. Gli è che il poeta, pur ritraendo un mondo vivo solo nella sua immaginazione, non perde mai d'occhio la natura, anzi codesto mondo ideale egli crea con elementi reali.

Questa cura diligente delle realtà si manifesta anche nei particolari: le giostre, come quella descritta nel canto decimosettimo, sono condotte secondo le costumanze del suo tempo: nel ritrarre pugne e duelli è così studioso della verità, che un incerto autore li fece oggetto particolare di ricerche. Le imprese e le divise d'armi o d'amore nel *Furioso*, sono state studiate da un critico dei nostri giorni, il quale conchiude dicendo che anche in questa parte l'Ariosto s'è conformato alle costumanze del suo tempo e « curò con cura minuziosa » il simbolismo dei colori, che delle imprese « sono quasi il fondamento ».

Che più? Accusato (se non si tratta di un artificio adulatorio) di aver immaginato contrariamente al vero, che nel-

l'isoletta di Lipadusa ci fosse spazio sufficiente per combattere a cavallo, si giustifica. asserendo che in quegli anni l'isola poteva benissimo essere adatta ad una pugna equestre di sei cavalieri, perchè ancora non vi era precipitato. a cagione di un terremoto, un sasso che occupò una larga piazza in fondo allo scoglio!

Nel dipingere le sue svariate scene il poeta sa opportunamente valersi di materiali classici. Difficilmente egli vi toglierà di peso una descrizione qualsivoglia da un poeta antico. ma fonderà con molto accorgimento tratti diversi. riuscendo a cavarne non già un intarsio, ma un lavoro che ha tutta l'apparenza della originalità. La famosa descrizione della casa del sonno, che abbiamo appreso ad ammirare dalle prime classi. niuno direbbe che risulti dalla fusione di elementi tratti da Ovidio e da Stazio: il mirto che, offeso da Ruggero. geme e manda fuori parole e sangue. presenta traccie di reminiscenza da Ovidio, da Virgilio. da Dante e, senza dubbio alcuno. anche dal Boccaccio, dove narra di Filocolo che, andando a caccia per un bosco, trova Filenco, mutato in fonte, e poi colpisce con uno strale un tronco d'albero in cui era chiuso Idalago (lib. IV e V).

La rappresentazione dei fenomeni psicologici.

Ma l'arte del poeta si manifesta più piena e. vorrei dire. più originale nella descrizione dei fenomeni psicologici, nella concezione e rappresentazione dei caratteri. Badiamo bene: mostrerebbe di non comprendere nè lo spirito del rinascimento in generale. nè il momento storico-artistico, chi pretendesse trovare nei personaggi ariosteschi quelle profondità psicologiche. quell'analisi dei sentimenti e degli affetti. che sono. io non so se pregio o difetto dell'arte moderna. In un tempo nel quale la bellezza è cercata ed ammirata più nell'armonia delle linee. dei colori e delle forme. che nell'espressione del volto: che pittori e scultori sanno fissar sulla tela i vari atteggiamenti e le movenze del corpo, la vaga acconciatura delle vesti, ma non con uguale efficacia i vari moti dell'animo: un poeta. per quanto questi abbia speciali attitudini alla drammatica e si sia esercitato nella rappresentazione del vero psicologico. non potrà rivaleggiare con noi moderni. La grandezza dell' Ariosto. in questa parte. si manifesta dal confronto, che anche ora si presenta spontaneo, con altri poeti contemporanei o quasi. col Poliziano, col Bojardo, col Berni.

Orlando pazzo.

Il personaggio più drammatico del poema è senza dubbio

Orlando, che cerca per mare e per terra, quasi due anni, Angelica, buttato dalla bufera ove non vorrebbe andare, fermato dagl'incanti di qualche mago, tormentato dal rimorso di essersela lasciata portar via, mentre poteva averla « notte e dì » seco, crucciato dal pensiero ch'ella sia in mano di gente malvagia, che guasti quel fiore di bellezza. Egli poi non può dimenticare un tristissimo sogno e un « grido orribile » , che in esso gli è parso di udire, mentre andava in cerca di lei: « Non sperar più gioir in terra mai »! Finalmente ei giunge in un luogo dove gli nasce il sospetto, divenuto via via ferma credenza, poi assoluta certezza, che la sua donna, fattasi sposa di un vil fante, sia partita per l'Oriente, ed impazzisce.

La descrizione della pazzia è stata reputata dai critici antichi e recenti come uno dei tratti più mirabili del poema, nè qualche incongruenza o qualche tratto meno felice scemano di molto il pregio di essa. La preparazione è sapiente e la catastrofe è descritta con efficacia grandissima. Consenta il lettore che io ne dica qualche cosa, anche per confutare le idee di un recente critico, il quale mi pare abbia giudicato con rigore soverchio.

Io non so se non sia, forse, osservazione troppo sottile quella del Cesareo, che il paladino francese si trovi in quello stato della vita morale chiamato dagli scienziati « iperestesia etica », la quale è predisposizione alla pazzia; e che sieno già sintomi di malattia mentale l'eccidio delle squadre di Malinardo e il disordinato massacro di quelle di Anselmo d'Altaripa. Certo che, ricercando egli ansiosamente Angelica per molto tempo, sempre con quell' idea fissa nella mente, senza mai un periodo di riposo, è più che mai naturale che una fiera disillusione alteri le sue facoltà mentali. Il paladino, sceso dove Angelica e Medoro andavano a godere il rezzo (s'avverta come il poeta abbia già descritto il luogo una prima volta [XIX, 32 seg.], ma qui lo rappresenti quale doveva apparire agli occhi dell'infelice innamorato), vede incisi sugli alberi i nomi dei due amanti, e lettili e rilettili, rimane quasi istupidito, cogli occhi fissi nella terribile scritta.

È il mutismo, che accenna già ad un turbamento della psiche, ma non dura molto: il disgraziato poco appresso si riscote, ripiglia padronanza sopra se stesso, e lento lento si indirizza verso una villa, dove prende alloggio. Quivi, dopo tante ansie e tormentose incertezze e momenti ora di scoraggiamento,

or di speranza, acquista la dolorosa certezza che si tratta della donna ch'egli ha amato con si lunga fede. Ormai egli non è più padrone di sè e della sua volontà, e il suo organismo si mostra profondamente alterato: non ha più fame, nè sete, nè sonno, e si sente sforzato al pianto: ed appunto l'insonnia, l'inappetenza, il pianto irrefrenabile sono segni forieri della pazzia. Mentre si volta e rivolta nel letto, in preda a un dolore che ha qualche cosa di morboso, un pensiero gli attraversa come un baleno la coscienza: proprio in quel letto sono giaciuti i due sposi; ed allora con un moto subitaneo ed involontario, balza dalle piume, si arma più per abitudine che per deliberato proposito, corre quasi per istinto nella selva, dove è la riprova materiale del tradimento di Angelica, e comincia ad urlare come forsennato. Tratto tratto per altro egli sembra racquistare la coscienza, ed allora esce in pietosi lamenti:

> Queste non son più lacrime, che fuore
> Stillo dagli occhi con sì larga vena:
> Non suppleron le lacrime al dolore,
> Finir ch'a mezzo era il dolore apena . . . .
> Non son, non sono io quel che paio in viso,
> Quel ch'era Orlando, è morto et è sotterra,
> La sua donna ingratissima l'ha ucciso.
> (XXIII, 127-128)

Queste ottave (parafrasi di un breve carme di Michele Marullo) sembrano una stonatura in bocca ad un maniaco: nota per altro il Cesareo che l'Ariosto si mostrò anche in questo osservatore finissimo della natura, chè la loquacità, il gusto dei bisticci e delle leziosaggini, la ricerca delle assonanze esteriori, in una parola « la mania delle sottigliezze » (l'espressione è di uno scienziato) sono anzi carattere costante delle malattie mentali. Ma la catastrofe non è ancora succeduta. Il malato, « per quel non so che di fatale » che sembra talvolta governare i fatti umani, càpita di nuovo nel luogo che fu testimonio della felicità degli amanti. Rivede la selvetta, il lago, i sedili di marmo, le piante, e con un atto quasi bestiale, a cui lo sospinge un sentimento misto di sdegno, d'odio, d'ira, abbatte la selva, butta a fascio nel lago rami e ceppi e tronchi e sassi e zolle, poi, vinto dalla fatica, cade al suolo, dove resta immobile tre giorni e tre notti. È pazzo? Non ancora; chè se la sua ragione è turbata, essa continua a lavorare dentro di lui, e d'altra parte gli atti a cui si è abbandonato sin qui, non sono tali che in un momento di sovraeccitazione nervosa

o di abbattimento profondo, non possa compirli un uomo anche in senno. La vera pazzia comincia quando, perduta interamente la ragione, fa cose contrarie affatto a ragione: si straccia le vesti, butta qua a là pel bosco le armi, e cresciutagli a dismisura la forza del corpo, l'adopera brutalmente, senza discernimento, per fisica necessità.

Vien poi il secondo momento dell'episodio, le azioni del conte nello stadio acuto della pazzia. Un critico moderno trova manchevole la descrizione di questa: avrebbe voluto che il poeta ci avesse detto quale doveva sembrare alla mente alterata del pazzo il mondo cavalleresco, quali apparirgli le donne, i cavalieri, l'armi, gli amori; ne sarebbe scaturita una vena copiosa di umorismo, e l'Ariosto avrebbe risparmiata più d'una fatica al Cervantes. Ma a questa osservazione ha risposto, parmi, preventivamente lo Zumbini, quando ha cercato di dimostrare che l'Ariosto non volle affatto presentarci in Orlando un pazzo che mova a riso. Il suo passato, la sua nobiltà e gentilezza, il rispetto e l'amore che hanno per lui gli altri paladini, « esercitano del continuo un'azione su di noi », e il confronto fra le sue imprese di un tempo e quelle che compie ora, dotato di forza sovraumana, desta nell'animo del lettore la pietà piuttosto che il riso; quello che di ridicolo egli compie, non ricade perciò sopra di lui. È il dramma, in una parola, non la commedia quello che ci ha voluto dare l'Ariosto. Scherzoso è senza dubbio il racconto del rinsavimento, ma, dato il modo miracoloso con cui questo avviene, non poteva il poeta narrarlo conforme alle leggi della psicologia.

Si potrebbero citare anche come esempio dell'arte spiegata dal poeta nella rappresentazione de' sentimenti umani, la descrizione delle pene di Bradamante innamorata (sebbene la offuschi qualche po' di rettorica), o quella dell'annunzio dato a Fiordiligi della morte di Brandimarte, non scevra nemmeno essa di qualche convenzionalismo nell'espressione (perchè talvolta anche ne' sommi la forma non s'accorda all'intenzione dell'arte), ma notevolissima per potenza affettiva. Il dolore della infelice donna non ha certo la solennità tragica, la disperata fermezza che troviamo espresse, per esempio, nel bellissimo sonetto di Barbara Torello, la vedova di Ercole Strozzi, ma si sfoga come in una dolce elegia, con accenti di accorata rassegnazione.

Lo stile.

Lo stile s'adatta sempre mirabilmente alla materia, narri il poeta casi lagrimosi o descriva scene comiche, racconti o mo-

ralizzi, aduli o satireggi, ti descriva una spelonca di ladri o un giardino incantato, un mostro o una bella donna, voglia farti ridere o piangere, « stringer le labbra » di meraviglia o aggrottar le ciglia per isdegno. Lo scrittore per questo rispetto, non può essere paragonato convenientemente che con Dante ed il Boccaccio: ma se di quello non ha il disegno grandioso e il fare michelangiolesco, lo supera per la caldezza dei colori, la esattezza dei particolari; e al Boccaccio non resta indietro per la pieghevolezza e duttilità dello stile. Anzi, mentre il Boccaccio lascia trasparire il lavoro faticoso dell'artista, egli lo dissimula e ti dà l' illusione di aver detto ogni cosa senza sforzo, quasi trastullandosi: arte mirabile, che insegnerà più tardi ad uno scienziato e prosatore di buon gusto, a scrivere lucidamente di cose scientifiche. Quanta fatica egli durasse nelle correzioni del poema, anche riguardo allo stile, può ora conoscere meglio ogni studioso, esaminando la riproduzione che è stata fatta de' suoi autografi conservati nella Comunale di Ferrara. Egli peraltro non era mai soddisfatto: anche dopo le correzioni del '21 e del '32 lasciò nel poema un' ottava, la quarta del canto terzo, in cui dice di volere « con più solerti studi » rendere « perfetto » il suo lavoro! Ma in realtà, se non per la lingua, per lo stile esso si accosta alla perfezione. E si capisce: da trent'anni aveva tra mano i classici latini, suoi maestri ed autori, e gustandone con fine senso artistico il bello stile, si era formato uno stile suo proprio. Niuno infatti, che non sia dottissimo nella letteratura latina, immaginerebbe quale copia di immagini, di concetti, di frasi, di epiteti, di vocaboli egli derivi, oltre che dagli autori ricordati, da Orazio, da Tibullo, da Properzio, da Giovenale, dai prosatori, perfino dagli umanisti: e talvolta, derivando migliora. Così il *late ferreus hastis Horret ager* di Virgilio si rinnova nel verso « Par che quel pian di lor lance s' inselvi »; il *picta dissimili flore nitebat humus* di Ovidio, nella « verde riva D'odoriferi fior tutta dipinta »: e il mare è detto « truculento » con epiteto catulliano, « unti legni » sono dette le navi con espressione virgiliana.

Non ultimo pregio del poema è la toscanità della lingua, a correggere la quale ei lavorò, si può dire, gli ultimi sedici anni di vita. La notevolissima differenza che da questo lato presentano la prima e la terza edizione, ha fatto nascere come una leggenda di correttori del poema. Ora che il Navagero, il Molino ed altri abbian pòrto de' consigli al poeta, che il Bembo

La lingua.

possa avergli fatto conoscere, anche avanti il 1525, le sue idee intorno alla lingua, sta bene: ma quel suo assiduo lavorio di correzione attesta che il gusto si veniva in lui affinando sempre più: e vi contribuirono non tanto i suoi brevi soggiorni in Toscana dopo il '21, quanto, forse, la dimora triennale in Garfagnana, e senza forse la quotidiana conversazione con Alessandra Benucci, che amò fino dal '13 e colla quale convisse negli ultimi anni. Certo la Benucci non passò la giovinezza in Toscana, nè fu donna colta; ma, nata di famiglia fiorentina, avrà conservato, per tradizione domestica, l'eloquio materno, e a lei avrà potuto rivolgersi l'amante poeta anche da lontano, per averne consigli.

Le correzioni riguardano la fonetica, che nelle prime edizioni ha troppo sovente una tinta lombarda (*azzaio, ciuffa, pregione, strasinare*), l'ortografia (*trabboccare, relliquie*), la morfologia (*tornamo, areti, facete, possea, avále, serò, possuto*) ed anche il lessico, sopprimendo egli latinismi (*marmori, suasione, dicare*), reggianismi, forme arcaiche. Usa più correttamente vocaboli, frasi, costrutti sintattici, dispone con più naturalezza le parole. Nè, nonostante tanta diligenza, egli si teneva soddisfatto dell'opera sua, la quale quanto a lingua presenta ancora qualche menda. Senza dar retta a quel bizzarro e pur ingegnoso letterato che fu il secentista Benedetto Fioretti, l'autore de' *Progimnasmi*, il quale, ammirando il Tasso, prova una gioia feroce nel rilevare, a proposito ed a sproposito, « parole vulgarissime di uso, di suono e di senso », « barbarismi » e neologismi, è certo che vi è tuttora nel *Furioso* qualche crudo latinismo, qualche espressione inelegante, qualche verso sull'interpretazione del quale non vanno d'accordo i commentatori: mende che in una nuova edizione sarebbero scomparse.

L'ottava ed il verso. L'ottava ariostesca non ha la spezzatura di quella dei rimatori popolari, nè, ancora, la compassata euritmia di quella del Tasso, ma si svolge con opportuno intreccio di endecasillabi variamente cadenzati, con sapiente e facile intreccio di rime: non inversioni sforzate e innaturali, non costrutti pedestri, ma una mirabile scorrevolezza, un'armonia ottenuta senz'alcun artificio, senza sovrabbondanza di epiteti, senza antitesi faticose. Il ritmo accompagna e seconda mirabilmente il discorso: s'abbassa ai toni gravi nel racconto patetico:

E come morta andar si lascia in terra;

esprime coi suoni tenui il mancare di una schiera:

Dove una squadra per stanchezza è mossa;

segue il volo faticoso di un uccello:

Che a tanta altezza appena aquila sale;

ed il verso, snodandosi in mille guise, motteggia e rimprovera, ride e si sdegna, esprime la gioia e il dolore, è or molle, or sostenuto, ora epico, ora elegiaco.

Conclusione.

E per raccogliere in un giudizio sintetico quanto sono venuto via via esponendo, il *Furioso* è il poema che più pienamente e compiutamente s'informa allo spirito della prima metà del cinquecento, nella quale il senso bello governava, sto per dire, ogni atto della vita, onde anche in mezzo allo sfascelo della morale e delle coscienze, da nulla più si rifuggiva che dalla volgarità grossolana; il poema che solo poteva esser gustato in quelle sale dorate, ove conveniva un'aristocrazia che pregiava la gentilezza non meno che il valore, ove ogni suppellettile era una squisita opera d'arte, ove sorridevano dalle pareti vaghe figure di ninfe, frescate da insigni maestri, e gli stipi di legno racchiudevano libri greci e latini coperti di ornamenti d'oro e d'argento; l'opera che doveva piacere in un'età in cui non si ragiona dei pregi di una gentildonna che non la si paragoni per la grazia della parola ad Aspasia, per la bontà dell'animo a Nausica, ed alla quale avrebbero plaudito Bramante e Tiziano, il Castiglione e Isabella d'Este, se avessero circondato il poeta recitante.

Commenti annotazioni, ecc.

La popolarità ch'ebbe in Italia e fuori il poema ariostesco nel secolo in cui fu composto, è attestata, oltre che dal numero stragrande delle edizioni, che sommano a centottanta circa, dai versi in lode dell'opera, premessi ad alcune stampe della stessa; dal lavoro degli editori e degli interpreti, che l'arricchiscono di sommari, di tavole, di indici, ne dichiarano i luoghi difficili, recano i passi di poeti antichi imitati dall'Ariosto, cercano nel racconto un significato allegorico; dal lavoro degli incisori, che illustrano come meglio sanno, e adornano di vignette il poema; dalle traduzioni in latino od in altre lingue e dai travestimenti in dialetto od in istile burlesco; dai pezzi di musica su parole di esso.

Letterati più o meno celebri fregiarono ben presto di poesie encomiastiche le edizioni del *Furioso*: consuetudine

questa non nuova, chè anche la prima edizione dell'*Orlando Innamorato* (per non citare molti altri esempi di opere greche e latine pubblicate in questo tempo) reca un epigramma in lode del Boiardo. Il componimento che incontrò maggiore fortuna tra quelli del genere, sono alcune stanze di Luigi Gonzaga, un soldato poeta, che ebbe il soprannome cavalleresco di Rodomonte.

Diligente, vario, largo è il lavoro dei commentatori; incomincia con esili indici della materia e magre dichiarazioni di vocaboli oscuri, per diventare gradatamente vero e proprio commento filologico, degno di un secolo di tanta erudizione classica.

Lasciando stare certe « tavole » e sommari, i quali mostrano come si sentisse fino d'allora il bisogno di agevolare la lettura del lungo poema, noterò che non soltanto oscuri eruditi, ma poeti di qualche valore si compiacessero di sostituire agli « argomenti » dell'Ariosto in versi, argomenti nuovi. In una edizione valgrisina del 1556, curata dal Ruscelli, essi sono in prosa; ma una seconda valgrisina dello stesso anno, ha gli argomenti in ottava rima di Scipione Ammirato, l'erudito storico di Firenze, come pare: la veneziana del '62 (Rampazzetto) ha pure gli argomenti « in stanze » di messer Livio Corinaldo: e un' altra veneziana del '63 (Varisco) quelli di Andrea dell'Anguillaia, il traduttore di Ovidio, al quale, per testimonianza del Tasso, furono pagati mezzo scudo l'uno: una terza valgrisina, del '65, quelli di Luigi Grotto d'Adria, ed una del '66 (Valvassori), quelli di Giovanni Mario Verdizzotti, ambedue non volgari rimatori. Il Dolce non poteva certo tenersi dal correre anche lui l'arringo, e l'edizione veneziana del '68 (Guerra) ha appunto gli argomenti in rima del poligrafo veneziano; finalmente un'ultima, del '74, ha quelli di Orazio Toscanella.

Quanto alle annotazioni, in generale sono più erudite che opportune, mirando il commentatore non a togliere le oscurità, ma a mettere in luce la propria cultura filologica. Sono tre o quattro (raramente di più) per ogni canto, e peccano di eccessiva lunghezza: alcuno per altro dichiarò i nomi storici e le favole mitologiche accennate nel poema. Anche le contraddizioni e i cosiddetti errori nei quali è caduto qualche volta messer Lodovico, cercarono di togliere gli editori del poema, mettendo temerariamente le mani nel testo, correggendo e rimutando a loro capriccio, finchè, nel 1555, il Giólito dètte il

buon esempio di riprodurre nella sua integrità l'edizione del '32. Qualche volta invece tentarono una vera e propria difesa del poeta. Il Dolce nella edizione del '63 aveva stampato una *Apologia contro ai detrattori dell'autore*, e il Fausto da Longiano in quella del '42 (Bindoni e Pasini) aveva inserito una *defensione de l'autore a i luochi suoi*. Nel '49 trattò largamente cosiffatte quistioni il Fórnari, « l'Averrois del Furioso » (come chiamollo enfaticamente il Fioretti), nella sua *Spositione sopra l'Orlando Furioso*, della quale si è occupata recentemente la critica letteraria. È un commento tutto insieme storico, illustrativo, stilistico, morale-allegorico del poema, lasciati da parte gli episodi scabrosi. Notevoli sono per noi i cenni biografici sull'Ariosto, le osservazioni intorno ai mutamenti suggeritigli al poeta da ragioni stilistiche nel primo canto, e le « allusioni morali », un vero trattato di etica, in cui l'autore pone a contributo la sua dottrina filosofico-aristotelica. Da Virginio, figlio dell'Ariosto, ebbe anche la genuina lezione di alcuni versi che si leggevano sbagliati nelle stampe ed erano stati censurati da « detrattori » del poema. Pochi anni dopo, il Ruscelli in un capitolo intitolato *Alcune altre cose da avvertire nel Furioso*, stampato la prima volta nella valgrisina del 1559, ritorna sulle osservazioni del Fórnari, e parte ne accetta, parte ne rifiuta, sostituendone altre, a parer suo, più a proposito.

Il Fornari.

I commentatori del cinquecento ebbero anche la pretensione di investigare le fonti romanze del poema; ma questa ricerca fu o vana o malsicura, e non merita considerazione. Più felici furono invece i cinquecentisti nella ricerca delle fonti classiche, e non è meraviglia in un secolo di tanta erudizione.

Uno de' primi fu il Dolce, ma niuno superò in diligenza il Lavezuola, che scrisse le *Osservazioni sopra il Furioso* ecc., specie di commento per il quale egli » merita d'esser detto il più accurato osservatore delle imitazioni ariostee nei secoli scorsi ».

Agli ameni racconti, alle liete fantasie fiorite nella mente dell'Ariosto, si volle dar ben presto (chi l'avrebbe detto a messer Lodovico?) un'interpretazione allegorica. Una prima traccia se ne trova nell'edizione veneziana procurata dal Fausto (1542); ma nella seconda metà del secolo ricercarono le allegorie del poema molti altri, quali il Ruscelli, Giangiacomo Orologio, Clemente Valvassori, il Porcacchi, il Toscanella. Vuole il lettore avere un'idea di codeste elucubrazioni? Citerò

l'interpretazione data dal Ruscelli del canto vigesimosesto: « In questo canto in Malagigi et in Viviano i quali, dovendosi vendere o barattare empiamente dall'infedele Lanfusa all'iniquo Bertolagi di Baiona, vengon liberati con l'aiuto di Ruggero . . . et di Marfisia . . . , et per l'error et confusione nata tra le parti assalite in ultima rovina loro. si ricorda la miracolosa et infinita bontà di Dio, giustissimo in soccorrere le più volte fuor d'ogni pensamento o giudizio umano i giusti e fedeli suoi. Per le persone illustri e gloriose che tant'anni avanti che nascessero, vengono annunciate con figure et con lingua, si dimostra come la idea della virtù et dello splendor vero, si conserva non solamente in Dio, et ne i cieli, ma ancora nell'archivio e nella memoria di tutti i secoli presenti. passati et futuri qui basso ». E potrei esilarare il lettore con qualche altra, più amena ancora, di Orazio Toscanella.

Che cosa può aver mosso i commentatori del cinquecento a cercare nel poema insegnamenti religiosi o morali dati sotto forma allegorica? — L'esempio stesso dell'Ariosto. risponderà qualche lettore frettoloso. Ma bisogna avvertire che quando messer Lodovico, seguendo la moda letteraria del suo tempo. introdusse un racconto allegorico, egli creò i personaggi che vi dovevano sostenere le prime parti, od uscì, in qualche modo, dal mondo cavalleresco; laddove que' brav'uomini che ho citati più sopra, vanno a pescare l'allegoria in ogni episodio. in ogni personaggio, in ogni azione! Ora, se si attribuisca a codesti ricercatori delle allegorie ariostesche serietà d'intendimenti. bisogna ammettere che, partecipando di un giudizio inveterato e che doveva durare ancora un pezzo nelle scuole, credessero realmente la poesia non esser altro che una serie di ammaestramenti morali, velati, per dir così, e dissimulati dall'arte. Ma io inclino a credere che essi si sforzassero di attribuire al *Furioso* la stessa, direi quasi, dignità letteraria dei poemi classici, quali l'*Eneide*, di cui son note le interpretazioni allegoriche date nel medio evo e nel rinascimento; oppure che cercassero coonestare agli occhi di persone di timorata coscienza, la lettura di un libro affatto mondano. Infatti nello stesso cinquecento queste allegorie sono considerate dal Doni come un mezzo a far « apparire diritta e misteriosa . . . qualunque sconcia e sconvenevole parola ».

Versioni e travestimenti.

I bibliografi citano di questo secolo una sola versione in latino del *Furioso*, opera di un tal Visito Maurizi da Monte-

fiore (Osimo, 1570), della quale per altro non si conosce alcun esemplare: un'altra ce ne dà il seicento, ed una, veramente notevole, di Torquato Barbolani, il settecento. Copiose sono invece le traduzioni in altre lingue. Torquato Tasso asseriva che, non solo la spagnuola, la francese e la tedesca, ma altre lingue, « infino all'arabica (se è vero quel che si dice) è stata vaga di cantare l'*Orlando* ». Certo è che in francese s'hanno o dell'intero poema o di episodi staccati più di una ventina di traduzioni diverse: nel solo cinquecento poi si contano tredici edizioni dell'una o dell'altra di esse. Una versione spagnuola dell'Urrea ebbe molta voga e in Ispagna ed anche in Italia.

Numerose sono le traduzioni in dialetto ed i travestimenti. Delle prime i bibliografi ne contano non meno di dieci, quasi tutte d'autori dell'Alta Italia, segnatamente del Veneto e della Lombardia; e la ragione sarà da cercare anzitutto nella diffusione che ebbe il *Furioso* in queste provincie, la quale deve essere stata stragrande rispetto al resto d'Italia, se tre quarti circa delle edizioni del secolo sono veneziane; poscia nella qualità di quei dialetti, naturalmente arguti, e i quali in tempi anteriori avevano servito a dar nuova veste ai racconti cavallereschi venuti in Francia. Ce ne ha per altro anche in dialetto genovese, bolognese e friulano. S'avverta poi che si tratta di traduzioni parziali, per lo più del primo canto: completa è solo quella bolognese, lavorata nel settecento da Eraclito Manfredi. Quanto ai travestimenti, se sono pochi quelli noti, molti forse giacciono dimenticati negli scaffali di qualche biblioteca. Sarà, per esempio, del tutto falso quanto scrive il secentista Nicolò Villani, che il Della Casa « tramutò a sentenze ridicole » tutte le prime ottave dei canti del *Furioso?*

Modificherò qui quanto ebbi da asserire recisamente altra volta; queste traduzioni in dialetto, rifacimenti, tramutamenti e via via, secondo ogni probabilità non sono opera di poeti popolari, ma di dilettanti di lettere, che pretendono imitare il Berni, e forse domandano al loro lavoro un'ora di tranquillo svago.

La popolarità del *Furioso*.

Della spiritualizzazione del *Furioso* dirò in altro luogo. Qui intanto mi piace rinnovare una domanda da me fatta in altra occasione e che non dovrebbe, parmi, essere lasciata senza risposta. Fu il *Furioso* popolare nel senso più preciso e più ristretto della parola? Scriveva Bernardo Tasso che del poema ariostesco « non è dotto nè artigiano, non è fanciullo, fanciulla, nè vecchio che di averlo letto più d'una volta non si contenti ». E

dimanda: « Non son elleno le sue stanze il ristoro che ha lo stanco pellegrino nella lunga via, il quale il fastidio del caldo e del lungo camminare cantandole rende minore? Non sentite voi tutto dì per le strade per li campi andarle cantando »? E un cinquecentista, il Malatesta, scriveva intorno al 1590: Se voi praticate per le corti, se andate per le piazze, se penetrate ne' musei, se vi trovate ne' ridotti, mai non sentirete altro che leggere o recitare l'Ariosto . . . Par bene che le stampe non abbiano a far altro che imprimere l'opera dell' Ariosto.

Mettendo queste affermazioni in relazione con altri fatti, cioè col numero stragrante di edizioni del poema « in formato piccolo, a caratteri gotici e rotondi, di più facile lettura per i plebei », delle quali dà ampie notizie il Bongi ne' suoi *Annali* giolitini, e coll'infiltrazione dell'elemento cavalleresco del ciclo di Orlando nei teatrini di marionette e nei « cunti » siciliani, è da inferire che il *Furioso* sia stato letto, gustato, ammirato largamente anche dal popolo? Io credoche si possa rispondere affermativamente, fatta, com'è naturale, una ragionevole distinzione tra gli ammiratori colti e questi ammiratori grossolani. Del resto codesta popolarità, se veramente l'ebbe l'opera ariostesca, per le mutate condizioni sociali le venne via via mancando. Non le mancò mai, invece una, diciam così, popolarità letteraria ed in Italia e fuori. In Italia nel seicento s'ebbe una ricca fioritura di melodrammi, l'argomento de' quali è tratto appunto dal *Furioso*, e più propriamente da quegli episodi nei quali aveva larga parte l'elemento affettivo. Cito l'*Isola di Alcina* di Fulvio Testi e poi, così a caso, *Alcina delusa, Medoro, Zerbino, Ariodante, Fiordispina*, *Olimpia, la pazzia di Orlando*. Tanta è la materia poetica racchiusa nell'immortale poema! In Francia fu « nei cento anni dopo la pubblicazione dei libri più letti » : vi attinsero materia di novelle il La Fontaine, di una celebre tragedia il Garnier, e di altre composizioni epiche, liriche, satiriche gli scrittori delle Pleiade; s'inspirò ad esso il Voltaire nella *Pulcella d'Orleans*. E in Ispagna, in Germania, in Inghilterra non solo fu ammirato, ma imitato o rifatto o continuato, ed ebbe qualche influsso su cospicue opere letterarie.

I Cinque canti.

Ci resta a dire qualche cosa dei così chiamati *Cinque canti*, sulla autenticità dei quali non può cader dubbio. Infatti nel '45 Virginio Ariosto consegnava ad Aldo Manuzio un manoscritto del padre, lacunoso, che quegli pubblicava in appendice all'unica edizione del *Furioso*, uscita dalla sua tipogra-

fia, col titolo *Cinque canti di un nuovo libro di messer Lodovico Ariosto, i quali seguono la materia del Furioso.* Il frammento fu ripubblicato senza lacune di su un altro manoscritto dal Giòlito, nel '48: infine il Cappelli, così benemerito degli studi ariosteschi, trovava un terzo codice, incominciante con una ottava « ignota nella tradizione dei canti », che è riproduzione della stanza quarantesima quinta del canto quarantesimo, tranne i due ultimi versi, i quali accennano a nuova materia.

È dunque evidente che si tratta di una giunta preparata per un ampliamento del poema. Vediamone brevemente il contenuto.

La materia.

Nel consiglio quinquennale delle fate che si radunano insieme « dall'estreme parti del mondo » Alcina, crucciata per l'abbandono di Ruggero, finge un grande sdegno per le offese recate da Orlando a Morgana, e domanda vendetta; tutte le altre assentono, giurando che non avranno pace fin che non siano spenti Orlando, Carlo, il linguaggio di Francia, il santo impero. Ella stessa sollecita l'Invidia ad andare da Gano di Maganza e tentare il suo cuore; tanto più che l'imperatore aveva donato feudi, castelli, denaro ai baroni, e ad Orlando perfino il regno di Navarra e di Aragona, ch'egli si preparava a conquistare; ma coi Maganzesi pareva che si fosse mostrato poco liberale. Gano finge di dover andare in pellegrinaggio al Santo Sepolcro, ed invece fa vela per l'oriente, per suscitare nemici all'imperatore. La nave approda all'isola di Gloricia, che fa prigione Gano e lo invia ad Alcina, e con questa pattuiscono che egli le darà prigioni Orlando e Ruggiero, avendone in cambio aiuti e ricchezze. Il barone poi va in Egitto, mentre Alcina manda il Sospetto a Desiderio, re dei Longobardi, per muoverlo a far guerra a Carlo; ed a Carlo frattanto si ribellano molti altri principi di Europa, suoi vassalli, onde l'imperatore, sospese le feste, spedisce Orlando ad occupare le Alpi. Ma vi si era già afforzato il nemico, e solo per un caso egli se ne impadronisce, scende in Italia e sconfigge Desiderio. In questo tempo i Francesi assediano Praga, ancora ribelle alla fede; e l'imperatore ordina sia rasa al suolo certa selva incantata che sorgeva presso la città, ove era fama si fosse rifugiata Medea abbandonata da Teseo. Gano, della cui fedeltà nessuno sospetta, ordisce una trama, aiutato dal demonio Vertunno, « costretto » nella gemma di un anello datogli da Alcina; Rinaldo si ribella

all'imperatore, e Bradamante è fatta prigioniera dal Maganzese; ma vien poi liberata per opera di Orlando e di Marfisa, anzi il traditore cade nelle loro mani. Ruggero intanto, che andava colla sua flotta contro i Lusitani, ne incontra una guidata da Riccardo, che, invece di dargli mano forte a tenere a bada quel popolo, per inganno ordito da Gano, assalta la sua. Nella battaglia il paladino è costretto a buttarsi in mare, se vuol sottrarsi al fuoco che divora la nave, e s'imbatte in una balena che « con un gran sorso d'acqua se lo ingoia ». Quivi trova un vecchio, che vi aveva stanza da più anni, il quale gli dice come sia quello un inganno di Alcina, e lo conforta a darsi pace. Condotto poi da esso in una parte ove sorge un piccolo tempio ed una casa, Ruggero vi incontra Astolfo, che gli racconta, piangendo, come egli si ritrovi colà, vittima della sua follia. I due si confortano a vicenda pensando alla misericordia di Dio, e intanto, valendosi degli avanzi de' naufraghi inghiottiti dalla balena, imbandiscono una cena succulenta. Il poeta non sa se ebbero pane: Turpino afferma di sì, e dice pure che da una fontana zampillava acqua dolce; ma egli questa volta non pare disposto a credergli. Intanto continua la guerra in Boemia, ma Carlo si trova a mal partito, tanto più che gli sono nemici Rinaldo, Bradamante e, per amore di costei, Marfisa; anzi questa pensa di andare ad ucciderlo, mentre Rinaldo tiene testa eroicamente ad Orlando venuto ad assalirlo, ed ha qualche vantaggio su di lui. In una nuova battaglia Carlomagno è sconfitto e per salvare la vita, fuggendo, si getta nel fiume. Buon per lui che il destino lo riconduce alla riva.

Cronologia. Evidentemente si tratta qui di avvenimenti posteriori a quelli ond'è materiato il *Furioso*: è finita la guerra tra Carlo e i Saracini, Orlando è in senno, Ruggero e Bradamante sono sposi. Quanto alla forma, questi canti non sono un semplice abbozzo, ma hanno già « superato la prima preparazione », e per la fonetica, la morfologia, il lessico appariscono quasi simili al *Furioso*. Ma quando ed a qual fine furono scritti? È affatto improbabile che potessero essere preparati per la prima edizione del 1516, chè presentano una perfezione linguistica a cui l'Ariosto non era ancor giunto; e nemmeno saranno quella « nuova giunta » a cui pensava il poeta nel'32, quando già si stampava il *Furioso*, poichè nei pochi mesi che sopravvisse, o si occupò d'altro o fu malato. Certamente non dovevano entrare nella seconda edizione, quella del '21, la quale non pre-

senta, come s'è detto, che correzioni di stile, ed uscì in un tempo nel quale l'Ariosto aveva ben altro per il capo che un ampliamento del poema. Resterebbe dunque a supporre li avesse apparecchiati appunto per la terza edizione, riformata ed ampliata, che vide la luce nel 1532. Ma, osserva giustamente un critico che ha studiato con molta diligenza la questione, le giunte del '32, cioè l'episodio di Olimpia e Bireno, le avventure di Ullania e dei tre re alla rocca di Tristano, e gli impedimenti alle nozze di Ruggero e Bradamante, o « non operano sullo svolgimento » dell'azione, o l'allargano, costituendo essi stessi « una parte integrale dell'organismo del poema », laddove coi *Cinque Canti* si esce a dirittura dai confini primitivi, anzi questi episodi contrastano col resto del racconto in alcuni particolari. Essi quindi rappresentano un tentativo particolare, anteriore di tempo e « contrastante di intendimenti e di contenuto alle giunte del 1532 »: ned è arrischiato supporre che siano stati lavorati dal poeta dopo il ritorno dalla Garfagnana.

La materia di essi ci trasporta un po' fuori del mondo rappresentato nel *Furioso*. Teatro della guerra non è più la Francia; Orlando è un eroe del tutto serio, Rinaldo un ribelle; Carlo apparisce credulo e debole, ed Alcina non è la Lussuria, ma una donna che cerca i danni della Francia. È chiaro che l'Ariosto, per ampliare il *Furioso*, era ricorso alla tradizione: infatti gl'inganni di Gano e la ribellione di Rinaldo sono argomenti antichi nell'epica francese, e la guerra con Desiderio, re dei Longobardi, parve sempre agl'Italiani attissima a dar materia ad un poema, sicchè più d'uno o pensò ad essa, come il Tasso, o la trattò veramente, come vedremo a suo tempo. Ma, conforme alla sua natura, egli fece larga parte anche all'elemento del tutto fantastico, narrando dell'ira di Alcina e di Astolfo e Ruggero nella balena. Il primo episodio ha quasi un appicco nell'*Innamorato*, anzi presuppone, per l'intelligenza del poema, la lettura di esso, sebbene l'idea prima di far muovere Gano ai danni di Francia il poeta abbia tolta da Claudiano, là dove nel poemetto *In Rufinum* narra che Aletto, stimolata dall'Invidia, vedendo il mondo tranquillo, convoca il concilio delle sorelle, le riprende della loro ignavia, le accende di sdegno contro Teodosio che ha ricondotto sulla terra la pace, e fa suscitare una guerra. Nel secondo l'Ariosto indulge al suo genio; e come ha fatto discendere Astolfo nell'inferno

e salire al paradiso, così gli piace presentarcelo in fondo al mare, nel ventre di una balena. Non possiam dire se l'invenzione sia originale, chè la troveremo in alcuni poemi composti proprio ne' primi decennì del secolo: comunque sia, l'arte del narratore si mostra qui di una mirabile perfezione. E chissà quali allegre fantasie si disegnavano davanti alla mente del poeta, e quale satira sarebbe scoppiata dalla descrizione della vita condotta dai due compagnoni in quella singolare dimora!

Il disegno primitivo.

Fin dove intendeva l'Ariosto di svolgere la nuova azione? E perchè smise, e trattò altra materia? Che i cinque canti preludano lontanamente alla rotta di Roncisvalle, come esito finale dell'azione del *Furioso*, non par dubbio: il poeta accenna a questa in modo chiarissimo anche nell'ottava settantaquattro del trentesimonono canto. Non si può invece rispondere alla seconda senza pericolo di affermar cosa non vera: giova per altro notare che l'intonazione di questa « aggiunta » è in generale più seria che quella del *Furioso*, eccettuati, come si è detto, gli ultimi canti. Sta bene che si ha qui l'episodio comicissimo della balena, che il racconto è infiorato de' soliti scherzi su Turpino, che non manca qualche tratto acerbamente satirico, ma in sostanza, soppresso e quell'episodio e poche ottave qua e là, ne uscirebbe un racconto del tutto epico, come epici, e non romanzeschi appariscono Orlando, Rinaldo, Oliviero, Gano, Marfisa, Bradamante. Si ha cercare qui la cagione dell'avergli lasciato da parte questa nuova tela? Quanto all'arte spiegatavi dall'Ariosto, ho già avvertito che essa è di un poeta che ha già superato le prime prove, e maneggia lo stile, la lingua, il verso con grande maestria!

Ho lasciato intendere più addietro che, secondo un disegno primitivo lasciato poscia da parte, lo scudo di Ullania portava, eseguita dalla mano della Sibilla di Cumana, una rappresentazione di tutte le sventure politiche onde fu desolata l'Italia dal quinto secolo ai tempi del poeta. In tal modo la profetica donna aveva creduto distogliere Costantino dal trasportare a Bisanzio la sede imperiale. Sono ben ottantaquattro ottave, contenenti una lunga serie di fatti, accennati più che svolti, le quali, come non finirono di piacere all'autore, così avrebbero annoiato il lettore per l'uniformità della materia. Mancava infatti a quella successione di avvenimenti, di nomi, di date, un'idea organica che li raccogliesse e quasi unificasse, e senza di cui la poesia storica diventa una cronaca rimata,

e null'altro. È ben vero che l'episodio epico-storico, sacrificato alle ragioni politiche ed artistiche, avrebbe illuminato di luce più simpatica e il poema tuttoquanto e il suo geniale autore!

Accenno appena ad un terzo frammento di dodici ottave, che contiene un lamento amoroso, probabilmente di Ruggero per l'assenza di Bradamante. Il poeta lo ha poi rifiutato, e si è servito solo di alcune ottave, che per altro mette in bocca alla donna per la lontananza dell'amante, e che si leggono nel canto trentesimo.

CAPITOLO TERZO

L'evoluzione del poema cavalleresco attraverso il cinquecento: il poema eroico-cavalleresco.

Alcuni poemetti sincroni all'*Orlando Furioso*. — I continuatori e gl' imitatori pedissequi del *Furioso*. — Qualche poemetto di materia brettone. — Il poema romanzesco di stampo classico: il *Giron Cortese*; — l'*Avarchide*. — I trattatisti. — L'*Amadigi di Gaula*; — il *Rinaldo* di Torquato Tasso. — Altri poemi eroico-cavallereschi. — Il poema cavalleresco e la reazione cattolica.

Già mentre il *Furioso*, non ancora ampliato e corretto, si andava diffondendo ed imponendo all'ammirazione di tutta l'Italia, oscuri autori pubblicavano sudati poemi, dei quali darò qui qualche notizia.

Il Rugino.

Un rozzo poeta, di cui non sappiamo altro se non che era suddito o dipendente del duca di Camerino, ed era stato in rapporti di amicizia col conte di Scandiano, compose un poemetto che vide la prima volta la luce nel 1518, e vorrebbe essere come un'appendice ai tre libri dell'*Orlando Innamorato*, al quarto dell'Agostini ed al quinto del Valcieco. Il titolo è questo: *Rugino, El sexto libro del inamoramento d'Orlando nel quale si tratta le mirabil prodezze che fece il giovine Rugino, figliolo de Ruggero de Risa et di Bradamante.... intitulato Orlando Furibondo*. La seconda ottava del poemetto suona poi così:

> Ben ch'el Conte Scandian non sia, colui
> ch'ogni poeta superò nel dire,
> nè altri mai ditò come costui,
> Mateo Maria or degno a lo ver dire,
> et perchè sempre suo buon servo fui
> tal opera incominciata vo' finire.

Ora questa è una mistificazione: il poemetto non è (come si è creduto fin qui) una continuazione dell'*Innamorato*, e lo si può vedere dal breve compendio che qui ne reco. Accennato alla nascita ed al valore di Rugino, l'autore dice che in India

sono rimasti di Gradasso due figli, Leopardo ed Elidonia: ambidue trattano l'armi, e messisi in viaggio, giungono a Parigi, per sfidare Carlo Magno e i suoi paladini. Questi s'innamorano tutti della dama, ma ella ama solo Rugino, che, lasciata la Francia, la raggiunge in Oriente. Una spia di Gano capita quivi per accusare Rugino, sì che questi fugge colla fanciulla. Leopardo li segue con un esercito e viene fino in Francia, dove per altro trova la morte. Ha poi parte nel poemetto l'amore della fata Argentina per Rugino, da lei vagheggiato in sogno, e quello di Turbina per Rinaldo: ed anche vi si raccontano due novelle, l'una di « maestro Diego », e l'altra che si aggira intorno al noto argomento della moglie giovane che gabba il vecchio marito. Il poemetto ha qualche legame coll'*Innamorato* in quanto che in una sala il poeta immagina dipinti molti dei fatti narrati dal Bojardo, e Rugino racconta ad Elidonia la sua discendenza da Ruggero di Risa: ma nulla più. Parimenti non si capisce il sottotitolo di *Orlando Furibondo*, chè il nipote di Carlo combatte come gli altri, ma nulla fa che giustifichi quell'epiteto. L'autore, pubblicando i sedici canti di questo primo libro, dice, che non poserà mai notte nè giorno, per dar fuori il secondo « ch' allegrarà d'ognuno il core »; ma non ne fece nulla, nè è stata una iattura per la poesia cavalleresca. Infatti l'anonimo autore si trascina faticosamente sulle orme del Bojardo, lo imita negli esordi morali, nell'intreccio dell'azione, in certi atteggiamenti del verso e dello stile, ma riesce supremamente goffo e volgare.

La morte del Danese.

Fu ristampata tre volte fra il 1521 e il 1534 la *Morte del Danese* di Cassio da Narni, singolarissimo poema, che meriterebbe di essere studiato con molta cura. Dell'autore niuna notizia, salvo che era devoto degli Estensi, dei quali intende celebrare Ercole ed Ippolito: anzi da qualche accenno parmi poter dedurre che sia persona addetta alla corte quella Delia, che il poeta ama, e ad invito della quale egli ha assunto l'ardua impresa. E lei « che in vita e in morte lo conserva », invoca il Cassio sul principio del suo canto, non già le Muse, chè conosce di non essere poeta e di non poter assumere peso troppo grave ai suoi omeri. Strana affermazione in uno che pur dimostra di possedere una certa coltura e di conoscere Dante e Petrarca, cui imita e di cui reca spesso interi versi!

La morte del Danese il libro io chiamo
Per darli il nome, e non per altro effetto, (I, 14).

scrive l'autore, il quale si propone di raccontare « sott'ombra del Danese » i casi suoi propri, e

> Con finzion di scriver la sua morte
> Dirci, seguendo Amor, qual sia *sua* sorte. (I, 13).

Ma in realtà egli affastella i racconti più strani e fantastici: avventure ed imprese di Carlo, di Orlando che ha un duello con Alcide, di Rinaldo, al quale capita che, trasformato in donna, metta al mondo due gemelli. Anche quanto egli narra di Uggeri, non ha nulla che fare col racconto omonimo dei testi francesi ed italiani. Ma due tratti richiamano specialmente l'attenzione degli studiosi. Uno è la descrizione dell'inferno, visitato da Rinaldo in compagnia di Ercole (lib. III, canto quarto, ott. 7 e sgg.). L'invenzione è tolta di peso dalla *Divina Commedia* e l'autore vi aggiunge del suo solo alcune considerazioni morali. L'incertezza delle notizie biografiche e bibliografiche non ci permette di asserire se codesta idea — non già di descrivere una discesa all'inferno — ma di trar partito dall'opera di Dante per un poema cavalleresco, sia venuta al nostro autore spontaneamente, od egli non abbia fatto altro che imitare l'Ariosto.

Al *Furioso,* e più propriamente ai *Cinque canti* ci richiama l'altro episodio di Orlando che, entrato colla sua nave nel ventre di una balena, trova quivi un popolo che lo assale, lo fa prigioniero. e, se non fosse fatato, l'ucciderebbe. A quale dei due poeti spetta il vanto di questa felice invenzione? Anche lasciando stare le ragioni cronologiche, io inclinerei ad attribuirlo al Narni: infatti egli, narrato brevissimamente lo strano caso (lib. III, canto quinto, ott. 13 e sgg.), si scusa di averla sballata un po' grossa dicendo che anche Omero ha fatto parlare la nave di Ulisse, ed Aristofane presta voce umana alle rane! S'egli avesse scritto dopo l'Ariosto, non avrebbe avuto bisogno di tale giustificazione, od avrebbe accennato anche a lui! Comunque sia, il fantastico racconto fece fortuna, e lo vedremo imitato anche da altri.

Il singolarissimo poema, di cui ho parlato, meriterebbe forse, come dissi, più attento esame, ed a spiegarsi il contenuto di quei trentadue canti, intramezzati anche da egloghe, sonetti (tra cui uno di Giusto de Conti), capitoli, converrebbe conoscere la vita dell'autore, che celava forse, sotto un'apparenza di ori-

ginalità e bizzarria, nobili sentimenti. A me infatti paiono muovere da un animo non volgare questi bei versi:

> Ognora accender veggio novo foco,
> Povera Italia mia priva de senno.!
> .... Fatta sei proprio giuoco
> Di barbari e di tuoi: che ad ogni cenno
> Che ti vien fatto, rivolgi il cervello (I, 17).

Il Narni prometteva un secondo libro, nel quale avrebbe « cavato » Orlando dalla balena; ma non se ne ha notizia.

I poemi del Lodovici

Nel 1524 Francesco de Lodovici veneziano pubblicava un prolisso poema in trenta canti, intitolato *Anteo Gigante*, nel quale si narra come questo re della Libia venisse in Francia per combattere Carlo Magno, e ricacciato ne' suoi stati, fosse poi dallo stesso imperatore incatenato e ridotto all'impotenza. Ma considerazione maggiore merita un altro poema del medesimo autore, del quale è stata rinfrescata recentemente la memoria, voglio dire i *Trionfi di Carlo*, usciti undici anni dopo.

Esso consta di due parti, ciascuna di cento canti, ed ogni canto ha cinquanta terzine. Precede un prologo, e segue un lungo racconto di guerre e di avventure, compiute da Carlo Magno e da suoi paladini, dopo ch'egli ebbe riportato vittoria sul gigante Anteo. Senonchè l'eroe al quale si rivolge più spesso l'attenzione del lettore, è Rinaldo, che, bandito « in perpetuo esiglio » dall'imperatore, percorre l'oriente e l'occidente, ora a cavallo, ora in mare, ora sulle spallacce di un drago, ora nel ventre di una balena, (della quale, peraltro, si serve solamente come rapido mezzo di trasporto), e trova nei suoi viaggi strane avventure, s'innamora, per arti magiche, di donzelle che talvolta non ha ancora vedute, come Angelica del Cataio, e libera Labano, re dei Giudei, da' suoi nemici. Gli succede poi spesso d'incontrarsi con divinità mitologiche, quali Vulcano, che egli va a trovare nell'Etna, o con personaggi allegorici, quali la Natura, Amore, la Fatica, la Bellezza, il Vizio. Con questi egli discorre di argomenti filosofici e scientifici, od assiste ad alcune loro mirabili operazioni, per esempio alla creazione di animali feroci, che la Natura fabbrica manipolando della terra. Alla fine, essendo Carlo Magno passato in Oriente per conquistar Terra Santa, Rinaldo si trova con lui, fa la pace, prende parte alla spedizione, uccide il Soldano, e ritorna trionfante per mare in Francia. Nella parte cavalleresca adunque il Lodovici imita i cantastorie toscani, riproducendo lo schema dei

loro uniformi poemi, e lumeggiando più delle altre la figura del paladino ribelle. Nella parte, chiamiamola così, filosofica, pretende di imitare Brunetto Latini e Dante, introducendo nel suo libro la trattazione di materie elevate, ed esponendovi le sue opinioni scientifiche, spesso alquanto ardite. Notevole pure la descrizione di un monte altissimo (una specie di limbo dantesco) sul quale dimorano insigni personaggi che hanno lasciato di sè fama duratura; e degna di ricordo, per essere l'autore un veneziano, l'allusione alle misere condizioni politiche dell'Italia, nel canto decimoterzo della prima parte. Anche nelle invocazioni, nei passaggi, nelle allegorie è palese la imitazione della *Commedia*, dalla quale, come dal Canzoniere del Petrarca e dal *Furioso* toglie versi e locuzioni. Forse a comporre così bizzarro poema il Lodovici è stato mosso dall'esempio del Pulci, che primo introdusse in un racconto cavalleresco, digressioni e trattazioni d'indole scientifica. Senonchè il bizzarro fiorentino obbedisce, direi quasi, a un sentimento dell'animo e coglie volentieri l'occasione che gli si offre, di fare le sue affermazioni scientifiche; l'altro introduce a forza e con deliberato proposito nel suo poema l'elemento didascalico e piega l'epopea cavalleresca ad ibridi congiungimenti con forme ad essa del tutto estranee: è questo proprio nel decennio in cui si veniva affermando la gloria del *Furioso*. Gli è che, come ho già detto e mi piace ripetere, se il capolavoro ariostesco è la espressione più alta dell'idealismo estetico del rinascimento, nella storia della poesia cavalleresca segna ormai il piegarsi dell'orbita « che fè la parte somma »; niuna meraviglia che vediamo apparire contemporaneamente ad esso un poema quale quello del Ludovici.

La *Draga de Orlando.*

Anche di Francesco Tromba da Gualdo i critici moderni hanno esumato il nome e le opere; ed anche nella *Draga de Orlando innamorato* troviamo qualche cosa che ci richiama al poema dantesco. Di codesto oscuro rimatore nulla sappiamo. Nel 1525 pubblicò in Perugia il primo libro e nel '27 il secondo; del terzo non si ha notizia, benchè egli lo nomini come già composto. Per la copia e la varietà della materia trattata potrebbe il Tromba competere col Bojardo; ma alla potenza d'invenzione non accoppia il senso dell'ordine e della misura. Egli narra curiose avventure trovate da Orlando, Rinaldo, Oliviero e Uggeri che, sdegnati dei tradimenti di Gano, han lasciato Parigi e vanno errando per il mondo: avventure che

il poeta dice di aver tratto fedelmente dalle « croniche » di Turpino. Non si capisce bene per altro la ragione del titolo, chè Draga si chiama bensì una maga e guerriera maomettana, sorella del gigante Fraccanaso, la quale, coll'aiuto di un serpentello in cui è « incarcerato » il demonio Tintinino, rende molti servigi ai cavalieri cristiani, anzi finisce col ricevere il battesimo; ma i suoi casi non hanno relazione con quelli del Paladino. Al racconto principale, se pur ve n'ha uno, s'intrecciano svariatissimi episodi, che richiamano ai poemi del Bojardo e del Cieco da Ferrara; sono degni di menzione i viaggi che Orlando compie insieme ad Elia nelle varie parti del mondo, la discesa dell'ardimentoso Rinaldo all'Inferno, dove trova Plutone, ed infine i numerosissimi episodi amorosi, di cui sono protagonisti Astolfo, Malagigi, Draga e via dicendo. Notevole anche il racconto d'un pastore il quale ha dovuto lasciare l'Italia « per la venuta d'un Gallo che misela tutta sossopra ». Evidentemente il poeta scriveva o intorno al 1494 o pochi anni dopo; perciò inclino a credere che egli componesse il suo lavoro avanti la prima pubblicazione del *Furioso*; tanto più che nella stanza del canto decimoterzo del secondo libro, in cui ricorda il Pulci, il Bojardo e il Bello, dell'Ariosto non fa menzione. Anche in questo strano poema si racconta di una balena, la quale ingoiò la madre di Draga e poi la restituì sul lido. Il poema è scritto in dialetto umbro; per altro non crederei col Vanzolini, il quale ha richiamato l'attenzione dei dotti sopra di esso, che l'autore sia un poeta popolare: troppe sono le reminiscenze di poeti d'arte, e troppa la erudizione mitologica sparsavi dentro. Qua e là si può anche cogliere qualche fiore di poesia, come questa ottava, la quale riproduco avvertendo che la lingua appare qui italianizzata.

> Nel tempo che rinova la stagione
> Et par che rida ogne vaga collina,
> E che giù dall'inferno il gran Plutone
> Venne a rapir la bella Proserpina,
> Facea gran festa l'alto re Carlone
> Dentro Parigie, città peregrina,
> Perchè con dubbio poco tempo avante
> Avea sconfitto e morto il re Agramante.
>
> (I, 10)

Il *Rinaldo Furioso*

Francesco Tromba lavorò o collaborò ad un altro poema, il cui titolo potrebbe far credere che si tratti di una imitazione dell'*Orlando Furioso*; voglio dire il *Rinaldo Furioso*, che

nel cinquecento ebbe cinque ristampe. L'edizione del primo libro, del 1526, attribuisce l'opera a Marco Cavallo, poeta anconitano, che ebbe le lodi dell'Ariosto, e fu in relazione colla più colta delle gentildonne del tempo, Isabella d'Este. Ma l'edizione del 1530 e le edizioni successive, alle quali è aggiunto un secondo libro, lo attribuiscono senz'altro al Tromba. Forse, pensano i critici, la prima parte è appunto del Cavalli; il poeta continuò poscia per proprio conto il poema.

Nel quale si narrano

> di Carlo imperator di Franza
> le vittorie, trofei, preggi et onori,
> poi di Rinaldo l'estrema possanza,
> l'eccelse imprese e i marzial furori,
> gli abbattimenti e liti a spada e lanza,
> li incendi, strazi, odi e li rancori
> gli occulti tradimenti e fuochi e lampi
> gli assalti e cridi e il fracassar de campi.

L'orditura è simile a quella di cento altri poemi. Rinaldo è bandito da Carlo, e i paladini lo seguono nelle sue peregrinazioni. Gano approfitta dell'occasione per tradire ed imprigionare l'imperatore, che è poscia liberato dal figlio di Amone. Questi poi s'innamora di una pagana, che lo fa impazzire. Il racconto è incompiuto: particolare non indegno di nota è che vi si leggono racconti oscenissimi, narrati con volgare compiacenza.

Due poemetti dell'Agostini.

Lasciati da parte gli eroi carolingi, trattò materia brettone Nicolò Agostini, il noto autore dell' *Innamoramento di Lancilotto e di Ginevra*, poema in tre libri, distribuiti in ventisei canti, incompiuto. Dei tre libri il primo ha dieci canti, cinque il secondo, undici il terzo. L'opera uscì interrottamente fra il 1520 e il 26, e fu composta, se non « in dieci giorni », come scrive l'autore, in gran fretta. Il titolo non risponde alla materia, chè gli amori dei due protagonisti vi hanno « una parte affatto secondaria », e Lancillotto ama ora Guggia, ora Bellisandra, ora Ersilla, e questi amori dànno origine a svariate vicende, le quali « si succedono e s'incalzano senza tregua e costituiscono la compagine del poema ». Tali racconti non sono tratti da un testo francese od italianizzato, ma evidentemente l'autore, pure inventando del suo, componeva e rifoggiava elementi, reminiscenze, motivi propri di quei poemi. Del resto il libro non ha pregi notevoli d'invenzione: i caratteri sono sbiaditi e uniformi, meno forse quelli di alcune donne: scarso è il sentimento della natura, più vivace e spontanea invece

la rappresentazione degli affetti. Il poeta scrive con certa scioltezza, ma si compiace di bisticci e di artifiziosità, e adopera senza scrupolo voci lombarde, venete, arcaiche. L'opera di lui incompiuta (sebbene tal sorta di poemi si possano considerare finiti quando si voglia) fu continuata da Marco Guazzo, di cui ho parlato.

Intorno al 1520 uscirono in Venezia i *Libri tre dell'Innamoramento di M. Tristano e di M. Isotta*, d'ignoto autore.

Il poemetto ha complessivamente venti canti e prende le mosse dalla nascita e dalle vicende de' primi anni di Tristano, figlio del re Meliadus e di Dorisena. Succeduto al padre nel regno, egli abbandona il suo paese per andare in cerca di avventure. Nelle sue peregrinazioni visita le corti di Marco, re di Cornovaglia, di Feramonte, di Artù, e combatte in giostre od in guerre, contro giganti e contro cavalieri, diffondendo dappertutto la fama del suo valore. Bandita una nuova giostra da Languis, per dare uno sposo ad Isotta, egli vi prende parte combattendo per suo zio Marco, e conquista la mano della fanciulla; ma non la conduce immacolata allo sposo. Poco appresso questi si accorge d'essere tradito, e manda il nipote ad un'impresa pericolosissima, sperando che Tristano vi lasci la vita. Ma quando ha notizia ch'egli n'è uscito illeso, finge di richiamarlo a sè, lo assale a tradimento, lo ferisce mortalmente. Isotta si toglie la vita ella pure, e sono seppelliti nello stesso sepolcro, adorno di splendidi marmi. Senonchè Languis, Feramonte ed altri guerrieri si uniscono insieme, assaltano il regno di Marco e l'uccidono. Il poema non è compiuto, ma la continuazione promessa dall'autore, non si conosce. Le linee generali del racconto sono tolte dal noto romanzo brettone, ma la materia è svolta liberamente: nell'ultima parte ci vengono innanzi re e guerrieri ricordati dal Bojardo e ignoti alla leggenda. Ogni canto incomincia con un'invocazione alle muse o ad Apollo, o con un breve esordio; e la elocuzione, se non è elegante, non è nemmeno volgare, e si differenzia al tutto da quella dei rimatori di popolo.

Delle tre edizioni del poemetto, una senza data, un'altra del 1520, una terza di molto posteriore, nessuna reca il nome dell'autore; solo la seconda porta in fine: « Qui finisce il terzo libro di Tristano composto per N. A. ». Si cela sotto queste iniziali il nome di Nicolò Agostini? Io credo di sì, per più ragioni. Anzitutto egli ha trattato la materia brettone in altro poema; poi il *Tristano* è diviso in libri, aventi un diverso

numero di canti (dieci il primo, quattro il secondo, sei il terzo) come la continuazione dell'*Innamorato,* ed il *Lancillotto;* infine nell'ultima stanza l'autore si affretta a farci sapere che ha compiuto l'opera sua « *in dieci giorni,* senza scorta alcuna », ripetendo un'espressione metaforica, adoperata dall'Agostini a proposito degli altri due poemi. D'altra parte nè lo stile, nè la elocuzione, nè altri caratteri estetici ci vietano di attribuire il *Tristano* al continuatore del Bojardo!

Poemetti semipopolari: i Tradimenti di Gano.

Di ben altra natura è il poema *Tradimenti di Gano* del Bonacossi, il quale merita più di un cenno fuggevole.

Fino dal principio del secolo ci si presenta questo fenomeno, degno d'attenzione; mentre i poeti colti, che nelle leggende cavalleresche hanno trovato materia attissima ad essere rilavorata artisticamente, non si peritano di scherzare sui personaggi dei quali narrano le gesta, sino a metterne in dubbio l'esistenza, altri poeti, non di popolo, reagiscono, per così dire, contro questa che a loro pare irriverenza, e s'accingono a trattare le gesta dei paladini con quella serietà con cui ne parlerebbe uno storico.

Ecco qui un Pandolfo de' Bonacossi, cameriere di Iacopo Quito d'Aragona, signore di Piombino, dedicargli nel 1518 un « libro appellato et nominato i *Tradimenti di Gano di Maganza* » in quarantadue canti, che per altro non contiene se non una parte di ciò che il poeta intende narrare: egli spera, protetto (veramente dice proprio « bagnato ») dalle muse, di cantare « il residuo del trattato », in un secondo libro, ed esorta i lettori a non dimenticare, intanto, questa prima parte:

> la prima parte stievi a la memoria
> che presto seguirem la bella storia.

Le prime venti ottave contengono una specie di prefazione, nella quale l'oscuro poeta afferma anzi tutto che Carlo Magno fu il più grande imperatore del mondo. Molti vogliono reputare favole ciò che raccontano di lui, ma il vero è che egli ha fatto « più che non si dice ». Se al suo tempo fosse fiorito un poeta quale Omero o Virgilio,

> Ciascuno averia ditto che gli è vero:

invece trattarono di lui autori da poco, onde per questo e per la rima « scorretta » gl'ignoranti

> dicono che tal cose sono ciancie
> Et gli dotti le chiamano romance.

Vi furono bensì scrittori di prosa che narrarono « a verbo a verbo » le sue imprese, come Sigisberto, Guglielmo di Nangis e Turpino: e ciò che questi dettarono in prosa, ei si propone esporlo in versi

A tutto il *suo* poter limati e tersi.

Da questi autori pretende egli di trarre la materia del suo poema, e comincia a parlare di Carlo, della sua discendenza, anzi di tutta la gesta di Chiaramonte, proponendosi poi di trattare in modo speciale dei tradimenti di Gano, principale autore di tutte le guerre che Carlo ed i paladini ebbero a sostenere contro re dell'Oriente, e di tutti i disordini che nacquero alla reggia di quello. Infatti un giorno in cui Carlo teneva corte bandita, e v'era tutto « il suo fiorito baronaggio » meno Rinaldo, ribelle, Gano pensa che

Son passati dicianove mesi
Che non *ha* fatto tradimento alcuno,

e ordisce un inganno, che dà origine a fiere contese tra lui e i paladini. Orlando e Rinaldo pensano di abbandonare per qualche tempo la Francia per lasciare « qualche fama di sè in terra »: intanto Manadoro, figlio di Mambrino, viene ad assalire Montalbano, non senza piacere di Gano: saranno egli dice

di Francia distrutti i baroni
Che quel loco è recetto a mascalzoni.

I due cugini con altri compagni corrono il mondo come cavalieri erranti, e trovano donzelle che chiedono loro aiuto contro villani signori, giganti che sbarrano il passo al viandante, mostri da cui hanno a difendersi colla forza del braccio. Notevole in questo lungo tratto è la parte assegnata a Rinaldo: egli è il piu impetuoso ed audace dei paladini e il più vago di avventure: ride, motteggia, non può star serio pensando alla figura che farebbe il cugino se dovesse innamorarsi, mangia una coscia di leone prima ancora che sia ben rosolata, è ritratto insomma con gli stessi colori e lo stesso aspetto che nei romanzi toscani, ne' quali è noto che il fiero paladino sostiene le prime parti ed ha per sè le simpatie del narratore. È quindi superfluo avvertire che lo scherzo non intacca mai la sostanza del racconto, ed ha radice, per così esprimermi, nella natura stessa del personaggio, non già in un deliberato proposito dell'autore.

I paladini poi continuano per molto tempo a vagare per l'Oriente, a combattere con nemici suscitati loro contro dall'invidia di Gano, a pugnare per donzelle, di cui ognuna ha una storia pietosa da raccontare. Manadoro, tolto l'assedio a Montalbano, lo pone a Brava: e quivi Carlo è fatto priginiero, Alda rapita. Si fa spargere la voce che l'imperatore è morto, e Gano sta già per essere coronato: ma frattanto giunge d'Oriente Rinaldo, ferisce il traditore e libera Carlomagno.

La tela del poema, come ognuno vede, non è per nulla dissimile da quella dei poemi popolari toscani; solo che l'autore, non dotto, ma nemmeno privo di lettere, ha sentito l'influsso della riforma del Bojardo, e cerca di trascinarsi come può sulle orme di quello, riuscendo a scrivere un poema di stampo popolare, ma con pretensioni letterarie; qualche cosa di ibrido e di informe, reso ancora più disgustoso dallo stile rozzo, dalla lingua povera e scorretta, dal verso stentato.

Ed anche codesto sforzo del poema — chiamiamolo così — semipopolare, di atteggiarsi a poema artistico, assumendo alcuni caratteri di quello, meritava di essere rilevato, perchè ci aiuta a spiegarci il favore che incontrarono pur presso il popolo le mirabili composizioni dell'Ariosto e del Tasso.

Accanto ai *Tradimenti di Gano* è da porre l'*Argentino* di Michele Bonsignori, fiorentino, che uscì postumo nel 1521. In esso l'autore narra le conquiste di Terra Santa per opera di Carlomagno, la liberazione di Parigi, assediata da un esercito di Saracini, la vita dell'imperatore e di suo figlio Luigi, ed altre imprese di quest'ultimo. Il poema, incompiuto, prende il nome del figliuolo di Rinaldo, Argentino, che appare qui il braccio destro di Carlo: ed è ispirato dallo stesso sentimento di ammirazione per le gesta del grande imperatore.

Farò cenno da ultimo dell'*Oronte Gigante* di Antonio Lenio, salentino, poema in tre libri, uscito nel 1531, in Venezia, la gran fucina di poemi cavallereschi in questo secolo, nel quale si narrano imprese guerresche compiute da Rinaldo ed Orlando, duci di due eserciti, uno di Persiani l'altro di Sciti, per conquistare una figliuola del re di Troia, amata dai rispettivi re dei due paesi.

La letteratura cavalleresca dopo l'Ariosto.

Passatici brevemente di queste composizioni più o meno rozze e che fanno spiccare sempre meglio la grandezza del *Furioso*, esaminiamo la copiosa produzione di letteratura cavalleresca, apparsa in Italia dopo la pubblicazione del capolavoro ariostesco.

Chi getti uno sguardo sopra di essa, non può, sulle prime, non meravigliarsi della varietà di forme, di struttura, di argomenti, di caratteri estetici che ci presenta: ma considerando più riposatamente le cose, non tarda ad accorgersi che tutte quelle composizioni si ricollegano, in sostanza, col poema cavalleresco quale l'avevano foggiato i due migliori fabbri di esso. Sono gli stessi elementi, ma non più composti in bella armonia e cospiranti ad uno stesso fine; prevale, a seconda degli intendimenti dell'artista, o l'uno o l'altro di essi, e si determinano così gli avviamenti diversi del poema cavalleresco. Nel *Furioso* e nell'*Innamorato* abbiamo visto fondersi bellamente insieme il comico col serio, la satira coll'epopea, il classicismo coll'elemento romanzesco, l'allegoria morale col racconto birichino: ora vediamo gli autori prendere bensì l'azione del mondo cavalleresco, ma cavarne chi un poema romanzesco e chi eroico, chi serio e chi burlesco, chi di imitazione ariostesca e chi di stampo classico: il che, naturalmente, è conseguenza dell'apparire e dell'affermarsi di nuovi criterî, di nuove idee morali, di nuove tendenze.

Prendiamo le mosse dai numerosissimi imitatori del *Furioso* i quali, non avendo nè l'ingegno nè l'arte necessarî per essere originali, seguirono ciecamente il loro modello, riproducendone meccanicamente, mutata solo l'azione del poema, i caratteri estrinseci. Trattasi, senza dubbio, di opere letterarie non fregiate, in generale, di alcun lume d'arte, e le quali non gioverebbero nemmeno a far conoscere testi più antichi ormai perduti, o leggende popolari dimenticate: ad ogni modo (lasciando stare che pur si potrebbe cogliere in alcuna di esse qualche fiore di poesia) hanno importanza per se stesse, come qualsiasi fenomeno letterario, poi per molto tempo furono gradita lettura del pubblico incolto ed anche istruito; e da talune, che oggi niuno più legge, qualche insigne poeta, T. Tasso, ad esempio, ha dedotto motivi, immagini, descrizioni. Conviene dunque a questa produzione letteraria dare uno sguardo e coglierne i tratti caratteristici più salienti.

I continuatori dell'azione del *Furioso*.

Già l'edizione giolitina del '46 recava, dopo il testo del *Furioso*, le ottantaquattro stanze preparate dall'Ariosto per la edizione del '32, alle quali sostituì la sala dipinta nella rocca di Tristano. Ma — oh vanità dei letterati! — mentre il poeta sacrifica a ragioni politiche ed artistiche quelle ottave, vent'anni dopo circa, due oscuri scrittori reputano necessario comporre

due operette, allargando il racconto più breve che quegli aveva stimato opportuno di sostituire al primo, troppo lungo. L'uno è un tal Tomagni da Colle, che intitolò il suo parto *Compendio de l'historie citate da L. A. nel XXXIII canto di O. F.* (Roma, 1555): contiene infatti una parafrasi delle ottave dalla ventesimaquarta alla trentesima settima, cioè de' fatti svoltisi tra il 1494 ed il 1508 circa; l'altro è un tal Giovanni Orlandi, che dà al suo scritto un titolo quasi identico, e lo pubblica nello stesso anno e luogo che il suo competitore. Di ambidue per altro io ho notizia indiretta.

Osò di più nella edizione veneziana del '49 (Bindoni e Pasini) Nicolò Eugenico, il quale aggiunse un intero canto « seguitando la materia dell'Ariosto »; ma niuno ebbe l'ardire di Sigismondo Paulucci, cavaliere mantovano e conte palatino, che scrisse, e intitolò appunto così, una *Continuazione di Orlando Furioso*, dieci anni dopo la morte dell'Ariosto (Venezia, Niccolini). Sono sessantatrè canti, ne' quali si narrano « nuovi casi d'amor, nuove stupende opre », e che si chiudono con la morte di Ruggero; ma basta leggerne uno per capire che si è davanti all'opera di un inetto scrittore di versi, priva di qualsiasi pregio d'invenzione e d'arte. Del resto molti altri nel cinquecento mosse la vanità a continuar l'opera del poeta ferrarese, la quale ad essi pareva incompiuta, se pur a loro giustificazione non si possono citare quei versi del canto XXX (ott. 16) in cui l'Ariosto stesso sembra invitar altri a seguitare il suo poema:

> Quanto, Signore, ad Angelica accada
> Dopo ch'uscì di man del pazzo a tempo,
> . . . .
> Forse altri canterà con miglior plettro,

ed altri luoghi (XXXIX, 74; XLI, 67; XLVI, 67) in cui egli accenna ad avvenimenti tradizionali, come la guerra di Spagna, la vendetta di Gano, la morte di Ruggero, di cui non è parlato nel poema.

L'esempio, del resto, non era nuovo; a tutti è noto che un secolo avanti l'umanista Maffeo Vegio avea scritto una « continuazione » dell'*Eneide*, narrando ciò che Virgilio sapientemente aveva lasciato all'immaginazione del lettore.

Farò cenno da prima di due gruppi di poemi, dai titoli svariati, nel primo dei quali si narrano le imprese di Orlando giovine; appartengono ad esso *Le prime imprese del conte Orlando* del Dolce (Giolito, 1572), l'*Orlando* di Ercole Oldovino (Venezia, 1598) e *I primi amori di Orlando* di Gianmaria Avanzi.

Le prime imprese di Orlando del Dolce.

Lodovico Dolce, veneziano, morto nel 1568, tra le cento trenta opere originali o tradotte, cui pose mano nella sua lunga carriera letteraria, ha pure quattro poemi cavallereschi: il *Sacripante*, incompiuto (1535-37), il *Palmerino* (1561), *Primaleone, figliuolo di Palmerino* (1562) e l'*Orlando* già citato. La materia di questo è tratta dall'ultimo libro dei *Reali di Francia*, dall'*Aspramonte* in prosa, da quello in rima di Andrea da Barberino e dal *Girard de Viane*.

Narrata l'infanzia e la giovinezza di Orlando, l'autore racconta come l'imperatore, in grazia del meraviglioso giovinetto, perdonasse ai genitori di lui il loro fallo. Voglioso di illustrarsi con imprese guerresche, egli si unisce di nascosto all'esercito dei Franchi, che muove verso l'Italia inferiore, e quivi si fa ben presto conoscere per il suo valore, anzi salva la vita allo stesso Carlo, che stava per cadere vittima di Almonte. Continua a combattere, insieme con lo zio, anche nella guerra mossa da costui al ribelle Gerardo ed al nipote di questo, Oliviero, e conquista colla spada la mano di Alda la bella. Il poeta che fino al ventesimo canto si è tenuto abbastanza fedele alla leggenda, ora, indulgendo al gusto del tempo, introduce Rinaldo da Montalbano, il quale in quest'ultima parte vuole quasi tutta per sè l'attenzione e l'ammirazione del lettore. Egli si presenta sconosciuto a Carlo, che se ne sta in Vienna, a riposare delle fatiche durate, e vuol provarsi con Orlando. La vittoria rimane indecisa; intanto Malagigi, saputo dai demoni che il fratello riuscirà uno dei più prodi cavalieri, gli procura armi finissime ed il cavallo che era già appartenuto ad Achille. Fattosi poscia conoscere, è armato cavaliere dallo stesso imperatore. Nella guerra tra quest'ultimo e il ribelle Gerardo, Rinaldo dà prove segnalate di valore, anzi scavalca lo stesso sire di Vienna; ma si dimostra non meno assennato e prudente nei consigli e nelle ambascerie a lui affidate. Sul finire della guerra egli e la sorella uccidono due giganti, venuti a dar morte al cugino. E qui il poema sarebbe compiuto, ma siccome l'ultimo canto aveva dieci stanze di meno che gli altri, il Dolce vi appiccica un breve episodio, che dimostra sempre meglio il valore di Rinaldo; il quale finalmente mette a morte tutti i Maganzesi,

> Quantunque fosse ognun di loro armato,
> Mostrando come tradimento e forza
> Contro virtude e la ragion s'ammorza.

L'azione è abbastanza ben disegnata, i caratteri dei per-

sonaggi conservati felicemente, l'elocuzione spigliata ha qualche cosa di ingenuamente schietto, che piace; ma questi pregi non bastarono a dar voga al poema in un secolo di così squisito gusto artistico come il cinquecento. Perdoniamo poi al poeta veneziano d'aver osato nel *Sacripante* « seguitare » il *Furioso*, pensando che dell'arte dell'Ariosto egli fu caldo ammiratore, e intorno all'immortale poema spese molte cure, scrivendo gli argomenti e curando corrette edizioni.

Basti aver citato il poema dell'Oldoino, in cui si narrano le imprese di Orlando contro Almonte, Agolante e Trajano, e quello dell'Avanzi, tuttora inedito.

In quelli del secondo gruppo si seguita propriamente la materia del *Furioso:* tali il *Sacripante* del Dolce, già citato, il *Cavalier dal Leon d'oro, qual seguita O. F.* d'incerto autore (Brescia 1537-38), la *Morte di Ruggero* di G. B. Pescatore (Venezia, 1546), *Brandigi, poema che continua la materia dell'Ariosto* di Clemente Pucciarini (Venezia, 1556), ed ultimo in ordine di tempo *I primi cinque canti di Eliodoro* di Girolamo Bossi (Milano, 1557).

La morte di Ruggero di G. B. Pescatore.

Anche su uno di questi dirò qualche cosa, e cioè su *La morte di Ruggero* di G. B. Pescatore, uscita nel 1546, ed a cui l'autore fece poi seguire una *Vendetta di Ruggero* (1556-57). È curioso intanto conoscere il titolo esatto: *La morte di Ruggero continuata a la materia de l'Ariosto con ogni riuscimento di tutte le imprese generose da lui proposte et non fornite. Aggiuntovi molti bellissimi successi, che a l'alto apparecchio di quel divino Poeta seguir debbono. Con le allegorie ad ogni canto che possono levare l'intelletto a comprendere gli effetti de la virtù e del vizio.*

Il poeta si propone di cantare gli amori di Bradamante e Ruggero, « coppia gentil, cui Amor ha posto il freno », il trionfo « signorile e altero » di Carlomagno dopochè fu ucciso Rodomonte, « gli oltraggi e l'onte » di Angelica e Medoro, le imprese e gli amori di Sacripante, di Ferraù, di Ullieno, figlio di Rodomonte, del sericano Rosmante, figlio di Gradasso, i « dolci nodi » di Marfisa, i « sommi onori di Orlando », ma soprattutto

> l'acerba e dispietata cede
> Ch'il traditor di Gano a Rugger diede.

Dei personaggi ariosteschi (oltre a quelli nominati, s'incontrano qui Agramante, Doralice, Origille, Ricciardetto, Fiordi-

spina. Rinaldo) il poeta prende a narrare le imprese e le avventure dal punto in cui le aveva lasciate l'Ariosto, e intesse il suo poema di episodi legati insieme da un filo tenuissimo, e che sono bene spesso un rifacimento di quelli del *Furioso.* Così Medoro, smarrita Angelica, è incappato nelle reti di Eufemia, che lo tiene prigioniero in un mirabile castello e si sollazza con lui. Angelica viene a scoprire ove egli è nascosto, e ottiene da Amore, mosso a pietà delle sue lagrime, un licore con cui, spruzzando il viso del marito, gli ridona il senno perduto. Lo stesso Medoro s'innamora della figliuola di Paolo Traversari, la quale gli racconta la sua storia, che non è altro se non una riproduzione della nota novella boccaccesca.

Come l'autore mette insieme faticosamente il suo poema, rimaneggiando, mutati nomi e circostanze, i racconti ariosteschi, così ricopia il suo modello anche nei particolari. Egli pure cita l'autorità di Turpino:

> Come qui capitasser le donzelle
> Turpin nol dice e non lo dico anch'io;
> (VI, 36)

ci presenta Sacripante nello stesso atteggiamento in cui lo descrisse l'Ariosto:

> Pensoso più d'un'ora a capo basso
> Stette spargendo fuor degli occhi pianti,
> (VII, 37)

e dall'Ariosto toglie interi versi. Il Pescatore poi pretende di dare nel suo poema degli ammaestramenti morali sotto forma allegorica, e dichiara egli stesso che (per citare un esempio) nel primo canto « per la disgrazia toccata ad Angelica e Medoro di esser scompagnati uno dall'altro » si comprende « quanto sia instabile lo stato degli innamorati ».

Cosiffatto poema ebbe tra il 46 e il 57 ben cinque edizioni, e fu anche tradotto in francese!

Altri poemi non sono una vera e propria continuazione del *Furioso,* ma prendono le mosse da esso, ne presuppongono in chi legge, la conoscenza, a quel modo che il *Furioso* stesso non s'intenderebbe bene da chi non avesse letto l'*Innamorato.*

I due personaggi intorno ai quali lavorò di più la fantasia dei poeti romanzeschi del cinquecento, sono Ruggero e ed Angelica; e si capisce.

Poemi su Ruggero e su Angelica.

Alle vicende di Ruggero dopo il suo matrimonio con Bradamante, ed alla sua morte per opera dei Maganzesi, avevano

accennato più volte il Bojardo e l'Ariosto: la curiosità del pubblico era dunque stuzzicata. Intorno poi ad Angelica, divenuta moglie di un vil fante, chissà quali racconti ricamavan i non troppi pudichi lettori del cinquecento: e forse i poeti speculavano sopra codesta morbosa curiosità del pubblico. Aggiungi che nel poema stesso dell'Ariosto, la storia di Angelica appare (dico appare, chè non disconosco anche in questo l'accortezza di quel finissimo artista) come smozzicata, e forse chi prendeva a leggere il *Furioso*, avrebbe amato vedere la figlia di Galafrone punita della sua civetteria.

Trattano di Ruggero e Bradamante il *Ruggero* di Bartolomeo Oriolo (Venezia, 1543), ristampato quattro volte tra il '40 ed il '50, il *Ruggero* di Cesare Galluzzo (Ferrara, 1550), e indirettamente l'*Erculea* di Anton Maria Botti (Bologna, 1536), *nella quale si contiene la vendetta che fece Ercole, figliuolo di Ruggero, contro i Maganzesi.*

L'*Angelica* del Brusantini.

Intorno ad Angelica poetarono Vincenzo Brusantini, Marco Bandarini, fecondo autore di poemi cavallereschi, come vedremo, e Pietro Aretino. Al Brusantini è toccata la fortuna che della sua *Angelica Innamorata* desse un largo compendio il Ferrario, perciò il poema di lui è menzionato in quasi tutte le storie letterarie; ma esso non ha realmente pregi maggiori che altri suoi fratelli: gli stessi critici del sei e settecento, che sono di solito di manica così larga, lo giudicarono molto severamente. Vi si narrano i casi di Angelica, separata da Medoro per arte della maga Alcina, ed a lui ricongiunta, dopo vergognose vicende; ma nel poema hanno larghissima parte anche i casi di Ruggero e Bradamante. Il giovane eroe, ricaduto nei lacci di Alcina, è poi liberato dalla fata Urganda, ma dopo non molto viene ucciso a tradimento da' Maganzesi. La sposa e la sorella, che lo credono smarrito, vanno in cerca di lui: finalmente Ruggero appare in sogno alla prima (che frattanto si è sgravata di un bimbo, capostipite degli Estensi) e le rivela la sua morte. Ella allora, datagli onorevole sepoltura, pensa a vendicarlo, e vi riesce coll'aiuto della cognata. Al duplice racconto serve come di cornice la guerra tra Carlo Magno e i Saracini.

La goffaggine con cui è intrecciato il poema, appare anche dal breve compendio che ne ho dato: chè Ruggero avrebbe potuto risparmiar alla moglie l'angoscia di andarlo a ricercare, apparendole in sogno subito dopo la morte, e i casi di

Angelica dipendono dal capriccio di una maga. I caratteri sono sbiaditi e senza rilievo: lo stile fiacco e disadorno.

Particolar menzione merita anche l'*Angelica* dell'Aretino. Intorno alla produzione cavalleresca dello sconcio scrittore si sono ripetuti molti errori, ed i giudizi sul valore artistico di essa sono molto disparati. Io ne parlerò tenendo conto degli studi più recenti e affidandomi nel tempo stesso al mio giudizio.

I poemi del- l'Aretino.

L'Aretino in una lettera privata dice di aver buttato sul fuoco ben quattromila stanze di argomento cavalleresco: però, consenziente o nolente l'autore, uscirono ben presto a stampa tre lunghi frammenti, noti comunemente sotto il nome di *Marfisa*, l'*Angelica* e l'*Astolfeide*. Ora tali frammenti sono veramente il principio di tre diversi poemi cavallereschi? Lasciata da parte l'*Astolfeide*, che è un poemetto d'intonazione burlesca e del quale parleremo altrove, esaminiamo il contenuto degli altri due.

La *Marfisa*.

La *Marfisa* prende le mosse dall'ultimo episodio del poema ariostesco, la vittoria di Ruggero sopra Rodomonte.

Il poeta descrive le splendide feste fatte in onore di lui e della sposa (I, 1-14), delle quali giunge notizia fino ad Angelica, che si dispone a venir in Francia (14). Frattanto

> il re d'Algier nato in mal punto;
> Su la ripa Letea gridando è giunto.

Caronte non vuole traghettarlo, ma l'altro salta nella barca, prende il demonio per la barba, lo malmena, e cadono entrambi « nel fiume negro del perpetuo oblio ». Alle grida di Caronte accorrono Pluto, timoroso che un nuovo Ercole sia disceso a rapirgli Proserpina, Giove, che incomincia a lanciare saette sopra il ribelle, e poi Gradasso, Mandricardo, Agramante, allettati dalla promessa di Plutone, di alleviar loro le pene infernali se lo difendono. La zuffa è generale, e Rodomonte tiene testa a tutti, quando gli appare quasi in sogno il suo corpo, che giace insepolto, pasto dei corvi. Ritorna allora in terra e tenta invano di farlo rivivere (106). Sacripante giunge per caso al luogo ov'è seppellita Isabella (II, 1-7): ma il poeta s'interrompe bruscamente per tornare ad Angelica e Medoro, che sono quivi capitati, e descrive in quindici ottave una scena amorosa; poi riprende a parlare di Sacripante, il quale, mentre vagheggia sul sepolcro di Isabella una donna formosa, simboleggiante la Fede « dal secolo malvagio posta in bando », sente

un rumore. E Rodomonte che sopravviene e combatte con lui: ma come si può aver vittoria su un'ombra? Il Circasso dunque pianta il rivale, e, internatosi nel bosco, vede una donna appesa per le treccie a un tronco d'albero (23-43). Qui l'autore lascia Sacripante, per parlare brevemente di Ruggero. Dice poi che in Africa regna un pagano sì fiero, che « un angelo a par suo fu Rodomonte », e si prepara a venir in Francia (109): a questo punto il racconto è sospeso.

L'Angelica. L'episodio dei due amanti felici riappare nell'altro frammento le *Lagrime di Angelica*. Detto brevemente del matrimonio di lei, che fu cagione dall'impazzimento d'Orlando e fece, al contrario, rinsavire Rinaldo, ci descrive Sacripante, che ignaro ancora di tutto, va cercando ansiosamente il bel viso sereno. Sopraggiunge un corriere che gli reca la dolorosa notizia, anzi doveva annunciare per ogni parte del mondo quell' avvenimento. Disperato egli vorrebbe uccidersi, ma, sopraggiunto Ferraù, consegna a quello le sue armi. Ferraù move alla ricerca dei due felici sposi, poi si pente, e ritorna sui suoi passi, per restituire il brando e lo scudo al suo compagno di sventura (I, 1-75).

Angelica e Medoro giungono in Albracca, che serba ancora le traccie dell'assedio sostenuto, e in un boschetto si sollazzano insieme (76-193).

Frattando il corriere, giunto a Parigi, anche colà reca la novella che la bella donna, la quale ha fatto girar la testa ai cavalieri cristiani, è sposa ad un oscuro garzone, di cui mostra a tutti l'effigie (II, 1-23). Sacripante incontra nel boschetto una fanciulla, la quale gli narra una sua dolorosa storia d'amore, ma un rumore terribile rintrona per la selva; e qui il poemetto finisce (23-78).

Chi consideri come, anzitutto, codesti appariscano piuttosto episodi staccati, che il principio di due ben ordinati poemi, sicchè nel primo di essi Marfisa è nominata quasi per incidenza, e ci fa meraviglia il titolo appostovi: che tra la materia della *Marfisa* e quella dell'*Angelica* v'è come un legame, rappresentato dall'idillio dei due amanti, anzi, aggiungo ora, ci ha indentità di concetti, di ottave e di versi: che i due frammenti si ricollegano abbastanza strettamente, per la contenenza, col *Furioso*; che finalmente già dal 1530 l'Aretino, rispondendo al Gonzaga, il quale aveva levato a cielo alcune parti della *Marfisa*, rifiutava quelle lodi e asseriva di voler buttare il libro sul fuoco, rico-

noscendo in qualche modo la sua inettitudine a trattare cosiffatta materia, sarà facilmente indotto a credere che l'Aretino non abbia posto mano a due diversi poemi, ma che i frammenti citati appartengano invece ad uno solo, disegnato, e forse per buona parte già composto, in continuazione del *Furioso*. Tale poema egli voleva dapprima intitolare *Marfisa disperata*, e doveva essere indirizzato a Federico Gonzaga, il novello mecenate dell'autore: s' ha infatti notizia e di alcune stanze da lui composte « in onore della genealogia dei Gonzaga », e di una « genealogia » fatta compilare dal duca in servizio del poeta. Pare anzi che sperasse per la fine del 1529 d'averlo compiuto, onde fece chiedere i privilegi di stampa al papa ed all'imperatore. Nel '30 impegnava la parte già scritta « per ducento scudi ». Ma in appresso, od irritato contro il Gonzaga, di cui aveva perduto il favore, o scontento dell'opera propria, o sfiduciato (se è vero che intendesse entrare in gara coll'Ariosto) dell'ardua impresa, cominciò a lavorare fiaccamente e con rincrescimento: e forse in questo tempo buttò sul fuoco, come si è detto, alcune migliaia di stanze, sebbene due suoi concittadini, Bernardo Accolti e certo canonico di Arezzo, gli scrivessero nel '32 che esse erano tali da far credere che egli avrebbe non solo raggiunto, ma « assai di lunga superato » l'Ariosto! Probabilmente alcune di quelle stanze erano state stampate a sua insaputa, forse di su manoscritti inviati a Mantova.

Dopo aver tentato invano di guadagnarsi il favore del duca di Firenze, se la intese col Marchese del Vasto, e a lui sono dedicati poemetti che videro la luce più tardi, consenziente l'autore.

Sul valore artistico di essi non è possibile, e quindi non è serio dare un giudizio, perchè si tratta di lavori frammentari e disordinati: solo si può dire che l'episodio di Rodomonte il quale porta lo scompiglio ne' regni infernali, svolge un motivo che entra per la prima volta nella letteratura cavalleresca: infatti egli scende laggiù non già come un visitatore, ma come uno che la vuol far da padrone, ed opera secondo il suo carattere di uomo empio e brutale. Qualche cosa di simile troveremo nel *Baldus* del Folengo, ma a me pare che tra i due episodi non sia un rapporto necessario, anzi l'ispirazione si mostri diversa: l'Aretino ordisce un racconto nuovo ed interessante, il Folengo scrive con degli intendimenti satirici. Noto

poi di passaggio che tale motivo sarà sfruttato, come vedremo in appresso, da molti nel cinquecento. Il racconto di Angelica e Medoro, nel quale, una volta almeno « la musa dell'Aretino si è mostrata capace di compiacersi in una casta e serena idealità », è molto diverso da quanto ci saremmo potuti aspettare dallo spudorato scrittore. La elocuzione stessa, che negli altri episodi è piuttosto gonfia, o ammanierata, o scolorita, qui ha talvolta spontaneità e dolcezza: il poeta sente ciò che scrive e riesce perciò efficace. Lo stesso Virgili, che fu così severo coll'Aretino, afferma che « accanto a molta della solita broscia sono pur lampi di vere e grandi bellezze ».

Sul poema cavalleresco, non docile strumento nelle proprie mani, gettò l'Aretino il ridicolo, scrivendo l'*Orlandino* e l'*Astolfeida;* ma di essi diremo più avanti.

Al gruppo dei poemi che per la materia si collegano strettamente col *Furioso,* appartengono pure la *Bradamante gelosa* di Secondo Tarentino (Venezia, 1552) il quale, a giudizio d'uno storico, suo concittadino, essendo di costumi depravati, trasfuse la corruzione nelle opere che pose a stampa; ed un brevissimo poemetto del trevisano Daniele Contrario, *Dei successi e delle nozze dell'orgoglioso Rodomonte, dopo la ripulsa ch'egli ebbe da Doralice* (Venezia, 1557).

Imitatori pedissequi del- l'Ariosto.

Il numero dei poemi scritti ad imitazione del *Furioso,* sebbene non giunga a parecchie centinaia, come ebbe ad affermare il Panizzi, è però copiosissimo. Comporre un poema romanzesco diventa, come due secoli dopo scrivere una tragedia, la cosa più agevole, e il dilettantesimo italiano trova in questo genere di letteratura il fatto suo. Talvolta più che il desiderio della gloria, o l'amore disinteressato dell'arte, o l'adulazione, è il bisogno che mette in mano la penna al poeta. Infatti questi poemi sono sempre dedicati a un personaggio cospicuo, ed hanno tutti il solito elenco o di famiglie illustri, o di chiari discendenti, o di eminenti personaggi, che deve guadagnare allo scrittore la benevolenza e la protezione d'uno o più mecenati.

Degli eroi celebrati dall'Ariosto ognuno diventa il protagonista d'un poema; e la materia di cui questo s'intesse, sono battaglie, duelli, incanti, liberazioni di fanciulle rapite, amori e via via. Generalmente in questi poemi e poemetti chi move tutta l'azione, è una fata benefica o malvagia, a cui sono soggette tutte le forze della terra: meschina invenzione, usata con parsimonia dai maggiori poeti, ed abusata da codesti me-

stieranti, che possono in tal maniera sciogliere i casi più intricati e tessere la tela del racconto senza serbare le ragioni del verosimile.

L'*Agrippina* di P. M. Franco.

Non mi pare del tutto spregevole l'*Agrippina*, poema in dodici canti che Pier Maria Franco dedicava nel 1533 (Venezia, Pincio) alla nobiltà veneta. Agrippina è una principessa di Persia la quale, credendo che sia dovuto a lei per successione l'impero di Carlo Magno, si muove per conquistarlo; ma in Francia ella trova la morte. Senonchè questo racconto può considerarsi piuttosto come l'episodio principale che come l'azione fondamentale di esso: il poema infatti narra le contese che insorgono tra i paladini per le arti maligne di Gano, e i casi avventurosi a cui vanno incontro peregrinando per l'Oriente. Curioso è che, dopo la morte di Agrippina, continuando la lotta tra l'esercito pagano e quello cristiano, questa diventa a un certo punto così « confusa », che io, esclama l'autore,

> non so in qual parte rivoltarmi,
> Unde mia stanca e travagliata Musa
> Seguir non può li sanguinosi carmi,

e pianta lì il racconto, sperando di condurre

> maggior nave assai più carca
> Con più gran merce et di maggior valuta.

Anche il Franco narra quanto ha trovato in « un libro di Turpino », però il suo racconto ha intonazione del tutto seria: vi si incontrano anche personaggi allegorici, quali la Fede e la Speranza, che inveiscono contro la corruzione dei costumi ed i popoli dimentichi della religione. Tra le copie del *Furioso*, è questa forse una delle meno infelici.

Altri poemi.

Lo « strenuo » milite Marco Guazzo, dopo aver combattuto a lungo sul cadere del quattrocento e sul principio del cinquecento, si ritirò a vita privata, e i primi anni del suo riposo passò, dice il Bongi, oltraggiando Apollo e le Muse. Nel 1523, se dobbiamo prestar fede al Quadrio, aveva pubblicato un suo *Astolfo borioso*, che rivide poi la luce nel 1531 e tre altre volte nel corso del secolo. Di lui è pure un *Belisardo, fratello del Conte Orlando* (Venezia, 1525-28) in quattro libri, ed una continuazione del *Lancillotto* di Nicolò Agostini. Conviene dire per altro che tali poemi, se piacquero al volgo, non piacquero certo ai letterati, i quali anzi si presero gioco della sua ridicola pretesa d'emulare l'Ariosto.

Marco Bandarini, padovano, pare abbia avuto la privativa degli innamoramenti: di lui infatti sono due brevi poemetti, *Mandricardo innamorato* (1531) e *Rodomonte innamorato* (1551); ed Antonio Legname compose un *Astolfo Innamorato* (1532), poi un *Guidon Selvaggio* (1535), continuazione del primo, ripubblicato poscia col titolo *Prodezze di Rodomontino*.

Codesto personaggio di Guidone, nato, secondo la genealogia degli eroi romanzeschi, di Costanza e Rinaldo, e secondo l'Ariosto di Costanza ed Amone, fu popolarissimo in Italia: di lui avevano poetato largamente i cantastorie toscani, ed ora i suoi casi parvero argomento opportuno ai poeti del cinquecento. Nel 1516 G. B. Dragoncino compose un poemetto *Innamoramento di Guidon Selvaggio*, che non trovò molto fortuna. Anche Bernardo Tasso aveva pensato, prima di por mano al l'*Amadigi*, ad un poema su questo eroe; abbandonò l'idea quando seppe che vi lavorava il Legname, ma anche il poema di costui non si solleva sopra la mediocrità. Non è poi da raggruppare con questi il poemetto di G. B. Cortese *Il Selvaggio*. Esso è diviso in quattro libri, che hanno complessivamente ventisei canti, e vi si raccontano le gesta di questo figliuolo di re Pantaliso, che, aiutato da Rinaldo, riacquista il regno.

Intorno al 1528 scrisse una *Marfisa bizzarra* il Dragoncino, già ricordato. Il poemetto, incompiuto, (l'autore promise un « secondo libro » che non si conosce), sarebbe tratto, per attestazione dell'autore, da un romanzo francese: ma in realtà si tratta di una delle solite imitazioni ariostesche, nella quale, prendendo le mosse dal *Furioso*, si raccontano gli amori di Marfisa e Filimoro.

La Marfisa innamorata del Bandarini altro non è che il *Mandricardo innamorato*, del medesimo, mutato il titolo e l'ottava di dedica.

Del poema del Cataneo su la valorosa donzella, dirò altrove. Non farò poi torto a un Mario Teluccini, autore di altri tre poemi narrativi, dimenticando le sue *Pazzie amorose di Rodomonte Secondo* (Parma, 1568). Il poema non è, come potrebbe far supporre il titolo, giocoso, ma interamente serio, e racconta come un nipote dal superbo signore di Sarza, s'innamora per fama di Lucefiamma, amata anche da Fidelcaro e Mirasole. Il Saracino sbarca con un esercito in Sardegna, ma dopo varie avventure vi trova la morte. Fidelcaro è ricono-

sciuto fratello di Lucefiamma, la quale in fine sposa Mirasole. Nel poema hanno qualche parte Rinaldo, Ricciardetto, Malagigi ed altri paladini o personaggi francesi, e le loro azioni si collegano strettamente col racconto principale; anzi va notato che il poema svolge appunto un'azione sola, avente il suo principio, mezzo e fine.

Nel 1528 un ignoto autore, che in alcune edizioni viene designato per Ettore Baldovinetti, e il quale protesta umilmente che non si tiene degno di essere « poeta, ma vil dicitore », pubblicò un fortunatissimo *Rinaldo appassionato*, che nel cinquecento ebbe una dozzina di edizioni. È un poemetto di trecentotrentaquattro stanze, divise in cinque *parti*, nel quale si narrano strane vicende del figlio d'Amone, dapprima innamoratissimo di Leonida, figlia di Viviano, e poi guarito per opera del fratello Malagigi, che gli fa bere l'acqua del fiumicello Lete. Vi hanno anche parte reciproche offese di quei di Chiaramonte e dei Maganzesi, e un duello tra l'eroe ed il cugino Orlando. *Deus ex machina* del poemetto è l'incantatore, il quale con sue arti costruisce palazzi, crea mostri spaventosi, espone il fratello a gravi pericoli e poi ne lo libera, infine, ad istanza di Carlo Magno, riconduce Rinaldo sano di corpo e di spirito a Parigi. Nè il poemetto si fa pregiare dal lato della forma, che è volgarissima e talora spropositata.

Finalmente Ricciardetto e Ruggeretto, figliuolo, quest'ultimo, di Ruggero, furono presi a soggetto di due poemi, nei quali si narrano il loro innamoramento e le loro imprese, intrecciandole con quelle de' paladini: l'uno è il *Ricciardetto innamorato* di Giampietro Civeri (1595), che ebbe molta fortuna nel seicento; l'altro l'*Innamoramento di Ruggeretto* di Panfilo Renaldini (1554). Notevole in questo poemetto il viaggio dell'eroe in groppa ad una chimera, che lo trasporta in un'oscuro bosco, popolato di Arpie, accanto al quale è un fiume puzzolente; quivi, sopra la riva, anime ignude aspettano di essere traghettate dal nocchiero infernale. Ruggeretto, invano rimbrottato da Caronte, entra nella navicella e viene trasportato all'inferno, dove trova Cerbero, Minosse, altri demoni, e via via le varie schiere dei peccatori, tormentati da orribili pene, le quali per altro non sempre corrispondono a quelle immaginate da Dante. Dall'inferno Ruggeretto sale al Paradiso terrestre, indi alla sede dei beati, ove trova la Teologia, accompagnata dalla Filosofia e dalla Musica.

Come la materia di questa digressione (suggeritagli forse dal Narni), così toglie il Rinaldini da Dante frasi, versi, descrizioni: anche il metro è, come nei *Trionfi* del Ludovici, la terzina.

Merita un cenno fuggevole anche la *Nova Spagna d'amor et morte dei paladini*, del veneziano Leonardo Gabriel (Venezia, 1550), il solo dei moltissimi poemi romanzeschi scritti nel cinquecento, che abbia una descrizione della rotta di Roncisvalle. L'azione principale è la conquista della Spagna, disegnata da Carlo Magno per coronarne re Orlando: ma il Gabriel vi ha introdotto una lunga e prolissa istoria degli amori di Flaminio con Isabella, e un interminabil racconto delle avventure di Rinaldo, innamorato e prigioniero di Lucilla. Nè vi manca la solita filatessa delle più cospicue famiglie Veneziane.

Il racconto della rotta è ricalcato in gran parte su quello della *Spagna* in rima, ma non ha alcun pregio d'arte. Il poeta immagina che vi prendano parte numerosissimi guerrieri, dei quali toglie a prestito i nomi dal *Furioso* (X, 77 e seg.), ed anche l'eroe più cospicuo del suo racconto, Flaminio, che per altro non vi perde la vita, e sposa qualche mese dopo la sua Isabella! Alle loro nozze interviene l'imperatrice Galerana, la quale « Alda conforta che sta tapinella »!

Ricorderò, giacchè se n'è parlato recentemente, un inedito poema d'imitazione ariostesca e d'ignoto autore, compilato tra il 1550 ed il '60, l'*Orlando temperato*, in cui si narrano le solite avventure d'armi e d'amore, e che finisce colle nozze di Fulvia figlia di Rinaldo, con Giovanni, nipote dell'imperatore greco, da cui deriva la famiglia Medici.

Prima di parlare di coloro che atteggiarono classicamente il poema cavalleresco, accennerò ad alcuni rimatori che, lasciate da parte le leggende carolingie, poetarono intorno ad altri argomenti, ovvero trattarono dei cavalieri della Tavola Rotonda.

Il *Guerrino Meschino* di Tullia d'Aragona.

Intorno a Guerrin Meschino, personaggio di vecchia conoscenza per il pubblico italiano, scrisse una donna pentitasi in età « non ancor soverchiamente matura, ma giovanile e fresca », della vita ignominiosa condotta fino allora, voglio dire Tullia d'Aragona.

Desiderosa di trovare qualche libro « di vaga e dilettevole lezione », che potesse andar per le mani di tutti, dopo « averne rivoltati quanti gliene poterono capitar in mano », s'abbattè in uno, scritto in lingua spagnuola, così bello e vario e giocondo,

« che un altro non ne esiste forse in lingua alcuna del mondo »: tale poi, quanto a castigatezza, che da ogni donna maritata, vergine, vedova e monaca, può leggersi. Ma poichè ad esso mancava la vaghezza del verso, si propose traslatare la prosa spagnuola in ottave italiane. Nel far questo Tullia non ha seguito nè gli scrittori popolareschi, rozzi ed incolti, nè quelli che, per la loro gravità, possono piacere solo ai dotti, ma si è tenuta con quelli « che han seguita la via di mezzo », cioè col Pulci, col Bojardo, col Cieco da Ferrara.

Il libro composto, come pare, nella sua dimora in Firenze e prima che, tornata a Roma, riprendesse l'usata vita (1549), fu pubblicato solo nel 1560, ed ebbe parecchie ristampe. Altrettanto lungo quanto esplicito è il titolo del poema che qui riporto. « Il Meschino, altramente detto il Guerrino, fatto in ottava rima dalla Signora Tullia d'Aragona, nel quale si veggono et intendono le parti di quasi tutto il circuito della terra. Opera tutta piena di pietosa carità, di lunghi esilii, di cortesie insuperabili, d'invitte et bellicose prove, di gloriose virtù, d'amore inviolabile et di somma fede. Qui va Guerrino agli Arbori del Sole, et poscia nelle cave montagne di Norcia all'abitazione della Sibilla. Discende nella profonda casa di San Patrizio, dove egli vede tutte le pene dell' Inferno, del Purgatorio, et parte ancora della gloria del Paradiso, con infinite altre cose notabili, et da dare ad ogni bello ingegno non minor utile che dilettazione e piacere ».

Vi si narrano, in altre parole, i casi e le imprese di Guerrino, dalla sua nascita; le prove di valore date alla corte di Costantinopoli; le sue peregrinazioni attraverso la Tartaria, l'Armenia, l'India, la Persia, la Turchia, fino a che giunge in Europa; il suo abboccamento cogli eremiti di Norcia e colla Sibilla, la sua dimora, durata bene un anno, nell' Inferno; il viaggio a Roma, la discesa nel Purgatorio, la sua andata in Albania, ove libera i suoi genitori ed ha notizia dei suoi natali, ed infine il suo ritorno in Oriente, dove va a prendere la donna che ivi aveva presa per moglie.

Il poema di Tullia non è che il rifacimento del romanzo di Andrea Barberino, il più popolare, forse, del genere, a giudicar dalle stampe; pochi libri infatti possono vantarsi di essere stati impressi tante volte ne' primi anni dopo la introduzione dei caratteri mobili (la prima edizione è del 1473), e di avere avuto così copiose ristampe negli anni, anzi nei secoli successivi.

L'autrice segue fedelmente il testo, senza nulla spostare o l aggiungere: tutto popolare è anche il modo d'incominciar i canti invocando Iddio, e di interromperli quasi bruscamente dopo un certo numero di ottave: popolare il modo di svolgere il racconto, che del resto si aggira tutto intorno alla vita leggendaria del personaggio, ed avrebbe avuto, se l'autrice l'avesse cercata, quell'unità, non tanto di azione, quanto di eroe, con cui (lo vedremo tra poco) cercarono i poeti di conciliare i caratteri dell'antica e della nuova epopea.

Chi prende a leggere il poema di Tullia, naturalmente si ferma con particolare interesse alla descrizione dei tre regni oltramondani, e la paragona a quella di Dante; ma se di Dante vi è qualche reminiscenza e nel concetto e nella elocuzione, in generale vi fa difetto l'arte: lo stile è fiacco e scolorito, il racconto uniforme e monotono: basti dire che piacque moltissimo al Crescimbeni.

Poemi di materia brettone.

Materia brettone trattò l'Alamanni ne' due noti poemi: ma poichè essi rientrano nella categoria dei racconti romanzeschi di stampo classico, ne parlerò più innanzi. Dirò invece che fu forse la pubblicazione del *Girone il Cortese* alamanniano quella che invogliò i lettori a conoscere il testo originale del romanzo francese, onde un ignoto scrittore pensò a tradurre in italiano di su le stampe, non già la più antica e diffusissima redazione del *Guiron*, ma la compilazione fatta da Rusticiano da Pisa nel ducento, o meglio quella parte di essa che andò sotto tal nome. Essa per altro rimase inedita fino al 1855, in cui la ripubblicò il Tassi, riputandola lavorata nel buon secolo, laddove contiene perfino de' versi rimati dell'Ariosto! L'altra parte, il *Meliadus de Leonnoys*, fu tradotta anch'essa e pubblicata tra il 1558 ed il '60.

Traduzioni di testi francesi.

Fu pure voltata in italiano nel 1558-59 *La illustre et famosa Istoria di Lancillotto del Lago che fu al tempo del Re Artù*, ecc. (Venezia, Tramezzino). Occorre appena registrare un lungo romanzo in due libri *Le opere magnanime dei due Tristani cavalieri della Tavola Rotonda*, edito a Venezia, nel 1555; le ristampe dell'antica e una volta popolarissima *Istoria di Merlino*, ed infine alcune traduzioni di romanzi francesi, più recenti, ispirati da quelli della Tavola Rotonda, quali il voluminosissimo *Parsaforesto*, uscito in italiano nel 1558, e di cui il preciso titolo è *La dilettevole historia del valorosissimo Parsaforesto Re della gran Brettagna,*

con i gran fatti del valente Gadiffero Re di Scozia, vero esempio di cavalleria. — Intorno all'amante di Ginevra s'ha un mediocre poema di uno scrittore non volgare del cinquecento, Erasmo da Valvasone. Egli pose mano al suo *Lancillotto* nel 1577, e aveva certamente in animo di finirlo, ma a cagione delle molteplici sue occupazioni, lo mandava innanzi lentamente. Senonchè gli amici ottennero da lui che pubblicasse i primi quattro canti allora composti: e il Valvasone accondiscese « perchè tutti coloro che avessero pensiero d'avvertir qualche cosa in questa sua composizione *etiam supra crepidam,* lo potessero liberamente fare ». Nè dovette essere, come parrebbe a prima giunta, una ragione speciosa od una espressione di esagerata modestia: ormai nella seconda metà del secolo decimosesto, l'arte non era più la manifestazione spontanea dei sentimenti e degli ideali del poeta, e questi, più che a soddisfare il gusto del pubblico, mirava ad accontentare le cosiddette esigenze della critica: brutta frase, in nome della quale si son detti tanti spropositi. Il poema uscì in Venezia, nell'anno 1580, col titolo: *I primi quattro canti del Lancillotto:* ne darò un breve compendio. Lancillotto, fuggendo da Ginevra, adirata contro di lui, è fatto prigioniero dalla fata Morgana, che languiva d'amore per il leggiadro cavaliere. Si mettono tosto sulle traccie di lui i parenti e gli amici, tra i quali Galeodino, che, giunto alla reggia di Artù mentre si correva una giostra, vi prende parte, ferisce Mordrec e riesce vincitore, non senza molta ira del fratello di questo, Gaveno. Richiesto del perchè non porti spada, dice che lo zio, Galealto d'Irlanda, gli ha promesso di dargliela solo quando egli si sia illustrato con qualche splendida vittoria. Un altro cavaliere alla sua volta gli dice perchè egli invece ne porti due.

Il *Lancillotto* del Valvasone.

L'innamorato eroe, prigione di Morgana, è triste, ripensando a Ginevra. Galeodino intanto, tornato in corte, domanda a Ginevra nuove di Lancillotto, e dalla dama di Maloalto viene a sapere che la regina è stata offesa dal suo amatore. In questo mentre Galasso si appresta ad andare in cerca del genitore, e parte con due compagni. Strada facendo, trovano una dama che chiede loro aiuto contro un fellone, il quale le ha rapita una cassetta di gioie. Persevaglio, uno dei tre, combatte contro di quello e lo vince. Dal cavaliere vengono a sapere che quella donna era una cameriera di Isotta, a cui ella aveva involate le gioie. Persevaglio s'imbatte poscia in due che combattono

aspramente: ad un tratto uno di essi fa cader l'elmo all'altro, e con istupore egli riconosce in costui Galasso, che tosto s'invola al loro aspetto. Continuando il suo cammino trova uno che lo sfida. Intanto Galvano, nipote d'Artù, per vendicare la sconfitta ricevuta dal fratello Mordrec, aspetta al varco Galeodino, ma inutilmente. Si mette poi in nave, e, sorpreso da bufera, si fa sbarcare in un luogo ove

da lui dipenda
Lo star e 'l gir, nè più col mar contenda.

Il nocchiero lo conduce al castello di Breusse, nemico delle donne e dei loro campioni. Arriva colà mentre alcuni cavalieri stavano legando una donna, ed altri combattevano contro il difensore di lei. Egli li assale, e intanto la donna fugge e il cavaliero la segue. Galvano fa poi tregua coi nemici, e da loro sa che quei due sono Tristano e Isotta, e che il re Marco avea pregato Breusse che « contro l'amorosa coppia drizzasse la sua giustizia ». Lasciatili, incontra un guerriero, che lo scavalca. È questi Lamoaldo, innamorato egli pure di Isotta, il quale gli dice che, mentre si proponeva di compiere per lei imprese gloriose, ebbe un sogno che gli mise addosso una voglia ardente, anzi un furore di combattere, perciò ha abbattuto Galvano. Questi poi torna al Castello di Breusse.

Trattandosi di un'opera incompiuta, non si può portare su di essa un giudizio sicuro. Quel che ne abbiamo, è come una serie di episodi, i quali infino ad ora non presentano alcun nesso tra loro. Ha un bel dire il poeta ai lettori che

dovrà parer più vago
Il suo lavor fra varie fila estenso:

a noi questa vaghezza non è dato gustare. Anche il racconto è scolorito, uniforme, non avvivato da alcun sentimento, raramente abbellito dall'incanto dell'arte. Sono le solite giostre, fughe, incantesimi, rapimenti, che si leggono in tutti i poemi romanzeschi del ciclo brettone: di poetico non v'ha che il ritmo. Nè meglio ho a dire della elocuzione, che presenta evidenti traccie di secentismo, ed è gonfia, inefficace, impropria. Eppure il Valvasone era studioso de' poeti antichi e moderni, specialmente dell'Ariosto, con cui tenta alcuna volta rivaleggiare, come nella descrizione della fuga di Isotta:

Vassene, ma s'un alto sterpo e un sasso
Le attraversa talor d'ombra la via,

Lo crede, e ferma immantinente il passo,
Or uomo, or fiera ed or fantasma ria.
Se foglia cade d'alta quercia al basso,
Pelo addosso non ha che fermo sia;
E 'l timido ronzin che spesso adombra,
Di maggior tema ancor l'alma gl'ingombra. (IV, 50)

Di un poema cosiffatto non è prezzo dell'opera indagare le fonti: dirò tuttavia che tra i quattro primi canti del *Lancillotto* e il romanzo in prosa che ho citato più addietro, e che è il più noto fra quanti si pubblicarono in Italia su tale argomento, non è alcun rapporto: lo stesso ho a dire rispetto alla *Tavola rotonda*, edita dal Polidori. L'intonazione del racconto è quella, la materia prima (mi si passi l'espressione) è la stessa, ma certamente il Valvasone non si servì d'alcuno di quei testi. Compì egli poi il suo prolisso poema? L'antico editore di altri suoi scritti afferma che se ne conservava da alcuno il sèguito; ma se ne sono perdute le tracce. Aggiungerò che tutto intessuto di reminiscenze cavalleresche di romanzi brettoni è il lunghissimo episodio della « cerva delle fate » nel quarto libro della *Caccia*, il capolavoro del letterato friulano.

Evoluzione del poema cavalleresco.

Passati in rivista i molteplici poemi che si ricollegano o per la materia o per l'ispirazione o per caratteri estrinseci al *Furioso*, e pochi altri che s'allontanano da esso, non tanto per la forma, quanto per la contenenza, esaminiamone ora alcuni che ci presentano caratteri alquanto diversi, per avere i loro autori seguiti concetti disformi da quelli che guidarono il grande artista. Troveremo fra questi nomi di poeti famosi, il che dimostra che la produzione la quale ci prepariamo ad esaminare, rappresenta non già il capriccio individuale di qualche ingegno bizzarro, ma la tendenza di tutta un'età, svolgente e proseguente nuovi canoni estetici.

Abbiamo veduto quale momento storico-artistico rispecchi il capolavoro dell'Ariosto. Esso era l'opera di un grande poeta, che nell'arte cercava un conforto ed uno svago alle noie ed alle brighe della vita quotidiana, e le gaie fantasie che gli rifiorivano innanzi alla mente nella quiete del suo studiolo, o mentre viaggiava per incarico del suo signore, raccontava poi ad un pubblico avido di piaceri e di godimenti, poco curante di grandi idealità religiose, politiche, morali, ma innamorato esso pure dell'arte, e che nel culto di questa cercava dimenticare i mali presenti.

Nel poeta niun fine morale o religioso: sceglie un soggetto cavalleresco, perchè il mondo cavalleresco, vivo solo nella fantasia, può rifoggiare a suo modo, versandovi dentro tutto ciò che il suo pensiero di artista potrebbe concepire: ed elegge la forma del poema romanzesco, non regolato ancora da rigide leggi, e non legato all'imitazione degli antichi modelli, sebbene la sua coltura inconsapevolmente lo sospinga ad essi. Ma i tempi si facevano sempre più tristi. Gl'Italiani vedono un po' per volta la Spagna stendere la sua potenza sopra buona parte della penisola ed insediarvisi come in terra di conquista: vedono l'assolutismo, divenuto sempre più sospettoso e tirannico, spegnere sino le ultime faville di vita civile, mentre i Turchi che s'avanzano dall'oriente per terra e per mare, gettano lo spavento negli animi. La società stessa appare come stanca, spossata dai piaceri e dal dubbio, e sembra volersi comporre ad una certa gravità di vita morale, mentre il sentimento religioso che rifiorisce negli animi, e le aspirazioni di uomini di mente elevata e d'animo nobile, ad una riforma della disciplina ecclesiastica e dei costumi, prenunziano già la rinascenza cattolica.

Le critiche mosse al *Furioso*.

Aggiungi che lo studio largo, assiduo, diligente degli scrittori antichi, il moltiplicarsi delle cattedre di rettorica, il numero sempre crescente di persone che, fornite di mediocre ingegno, si dànno allo scrivere, ha per effetto che le letterature classiche esercitino un'efficacia sempre maggiore sulla letteratura volgare, che da esse si traggano così le norme dell'arte, come i modelli da imitare: onde la poetica di Aristotele diventa il manuale de' nuovi poeti, e loro esclusivi maestri Omero, Sofocle, Virgilio, Stazio, Plauto e via via.

Una tale società poteva essa comprendere e gustare interamente l'Ariosto? Poteva continuare quell'ammirazione per il *Furioso*, che abbiam veduta così viva e spontanea nella prima metà del secolo? No certo: che se ad alcuno parrà di trovare una contraddizione tra quanto ho scritto più addietro e quello che asserisco ora, gli farò notare come convenga bene distinguere tra pubblico e critici, tra letterati e letterati. Il *Furioso* godette un immenso favore, ma più presso gl'indotti e i dilettanti, che non presso i critici e gli eruditi. S'è già accennato a qualche « apologia » scritta contro « i detrattori » del poema; ma il movimento di reazione, che ad altri piacque di chiamare « antiariostismo », si allargò e crebbe col volgere degli anni.

il *Furioso* si giudica un poema troppo poco grave, e i personaggi non abbastanza seri: vi si cerca l'insegnamento morale, e solo a gran fatica i difensori cavano da esso qualche allegoria: l'osceno urta la coscienza. Ben presto appare un poema imperfetto, perchè lo si giudica (come la *Divina Commedia*) con la poetica di Aristotele alla mano. Già l'Ariosto stesso era in parte responsabile di ciò, per essersi accostato al genere classico, ed avere imitato largamente gli antichi: con che aveva gettato quasi i semi di quelle critiche. Mancava l'unità d'azione e troppo grande era il numero dei personaggi: la mescolanza del serio e del faceto non poteva tollerarsi; la divisione in canti, i prologhi, gli scherzi che infiorano la elocuzione, erano considerati come gravi difetti.

Ben presto questi giudizi, espressi da prima in discorsi famigliari e senza intenzioni critiche, diventarono materia di dispute letterarie, di lezioni accademiche, di scritture estetiche: e diedero poi argomento ad una vera e propria polemica, quando sulla fine del secolo, s' incominciò a confrontare il valore del *Furioso* con quello della *Gerusalemme*. Ma, per ritornare là donde ho preso le mosse, non volendosi riconoscere come legittima forma d'arte il poema, quale l'avevano foggiato i due poeti ferraresi, bisognava seguire una di queste due vie: o tentare senz'altro un poema epico, ovvero al romanzo far assumere veste classicheggiante. La prima cosa aveva tentato il Trissino, ma ognuno sa quale fosse l'esito dell'impresa, data la natura tutt'altro che poetica dell'autore dell'*Italia liberata da' Goti*, e dato anche il gusto del pubblico, avvezzo alla florida varietà del poema romanzesco, e per nulla preparato al cibo solido e indigesto della epopea. E allora sorse naturalmente in alcuno l'idea di piegare quello alle esigenze di questo, tanto più che dopo l'esempio dell'Ariosto, parve dovesse essere agevole ad ognuno avvicinare il racconto romanzesco al racconto epico-classico. S'ebbero così i primi tentativi dell'Alamanni, del quale mi accingo a parlare.

Il poema rom. di stampo classico.

I due poemi di lui, lavorati tra il 1546 ed il '56, sono de' più vicini, per il tempo, al *Furioso*, ed i primi in cui è od appena accennato o deliberatamente attuato un nuovo criterio d'arte. Anteriore è il *Girone Cortese*, che vide la luce nel '48; e come precede l'*Avarchide*, così rappresenta uno stadio quasi direi intermedio tra il *Furioso* e quest'ultimo, chè le idee dell'autore intorno al poema si vennero evolvendo e determinando lentamente, non per salti,

Il *Girone Cortese* dell'Alamanni

Il *Girone,* in ventiquattro libri, è dedicato ad Enrico II di Francia, cioè al figlio di colui che aveva sollecitato l'esule fiorentino, suo ospite, a rifare in italiano il romanzo francese *Guiron le courtois;* ed ecco l'argomento esposto molto sommariamente, chè, in sostanza, è identico a quello del romanzo tradotto in italiano collo stesso titolo. A Girone vien desiderio di rivedere Danaino il Rosso, suo amico, e s'invia verso Maloalto. Pugna, strada facendo, col Cavaliere senza paura, poscia, rimessosi in cammino, giunge ad un castello, dove coll'aiuto di quello uccide due giganti, ch'erano il terrore della popolazione. Pervenuto a Maloalto, vi trova lieta accoglienza, e quivi la moglie dell'amico gli manifesta l'amore che nutriva secretamente per lui. Girone resiste alle sue seduzioni, ma l'astuta donna ottiene dal marito di accompagnarli alla giostra che si terrà nel castello delle Due Sorelle. Quivi sono convenuti molti altri cavalieri, tra cui il re Laco, che rimane colpito dalla bellezza della donna, e manifesta imprudentemente a Girone i suoi sentimenti. Nella giostra i due amici riescono facilmente vittoriosi degli avversari, poi Danaino, mandata la moglie nel castello di un suo germano, muove ad una sua impresa. Girone si parte anche lui, ma, per caso, viene a sapere da Laco stesso che questi ha stabilito di rapire la dama di Maloalto, e giunge a sventare la trama. Trovandosi quindi solo con lei in un boschetto, sta già per cedere alla violenza d'Amore, quando scorge inciso sulla spada, da cui non si è voluto separare, un motto che lo richiama al dovere: onde corrucciato si ferisce. Poco appresso sopravviene Danaino, che aveva condotto a termine la sua impresa, e lo accoglie nel proprio castello.

Intanto re Meliadus apprende da Eliano « le virtudi e il valore » di Girone, uno de' vincitori della giostra; e poichè il narratore si mostra bene informato dei casi de' cavalieri, il re gli domanda che gli faccia grazia

> Di raccontargli se di quella etade
> Che serviva Giron, conobbe mai
> Galealto lo Brun, ch'amava assai;

ed Eliano gli racconta per disteso alcune avventure di Galealto, di Ettore il Bruno, del bell'Abdalone. Frattanto Girone, che va cercando continuamente « d'onor nuovo guadagno », viene a sapere per caso che Danaino, incaricato di condurgli una donzella da lui amata, si era ritratto con lui in una « parte ascosa » verso Ferolese; sicchè sdegnato muove contro di lui,

ma è sviato da alcune avventure. — Una donzella ch'egli aveva liberata, s'abbatte in Breusso, il feroce nemico delle donne, e fingendosi innamorata, giuoca a lui lo stesso giro che alla Bradamante ariostesca Pinabello.

Breusso, precipitato in una spelonca, vi trova un vecchio, il quale gli narra le gesta ed il lignaggio di Girone, lo incarica di far sapere a quest'ultimo la verità circa « il padre e l'avo », e gli racconta strani casi di un cavaliere che in quella grotta giace morto: dopo di che mostra a Breusso la via per uscire. L'eroe intanto, ospite in un castello, racconta al giovinetto Febo le imprese di Galealto il Bruno, poscia riprende il suo cammino per vendicarsi del torto ricevuto da Danaino. Lo trova, lo sfida, lo atterra, ma gli lascia la vita, anzi ha cura ch'egli sia ricoverato in un convento di monaci. Egli poi, andando il giorno dopo a diporto in un bosco, trova un gigante che infestava quei luoghi, facendo prigioni i cavalieri che si abbattevano a passare per di là. L'uccide, indi è accolto da pietosi monaci che curano le ferite di lui: uno di questi, stato già scudiero del re Estrangorre (detto altrimenti il Cavaliere senza paura), gli narra alcuni casi avventurosi del suo signore, e come, dopo aver combattuto strenuamente contro i cavalieri di Nabone il nero, nella pianura del Servaggio, fosse poi per inganno di una donna fatto prigioniero. In questo stesso luogo stanno Faramonte, re Laco e molti altri. Questo racconto invoglia Girone a muovere tosto a quella volta per liberarlo; ma per via vede una donna ed un cavaliero legati ad un troncone, che invocano il suo soccorso. Egli, seguendo l'impulso del suo animo generoso, viene in loro aiuto e li scioglie; ma della sua generosità è poi ricompensato col tradimento, chè Elino, il cavaliero, sorprende nel sonno lui e la damigella da cui era accompagnato, li fa prigionieri e li conduce in un luogo deserto ove li lega ad un albero.

Sopraggiunge in questo mentre un cavaliero che abbatte Elino, sbaraglia i suoi seguaci, e libera i due. È questi Danaino: il quale sulle prime finge di voler uccidere Girone, inerme, ma poi gli getta le braccia al collo. Ripartono insieme e giungono ad un luogo ove la strada si biforca: uno dei due rami dà prima « falso sollazzo », poi « angoscioso pianto »: l'altro « doglia e corruccio ». Girone segue quest'ultimo, Danaino l'altro: ma prima s'accordano insieme che, se tra un mese uno di loro, tornando a Maloalto, non vi trova il compagno, moverà in cerca di lui.

Danaino soccorre per via Alba, libera le quindici figlie di Liante, ingiustamente assediate, e infine, giunto nella pianura del Servaggio, è fatto prigioniero. Intanto Girone aveva sconfitto il fiero Galniante, che, in compagnia del fratello, obbligava ogni cavaliere a svestir l'armi e diventare suo valletto; indi s'era avviato per andare contro Nabone, e, giunto nel suo regno, aveva abbattuto cento e più cavalieri; infine era restato prigioniero per inganno del re, che aveva fatto profondare il pavimento su cui quello combatteva.

Allora Nabone tutto lieto manda a re Artù un superbo messaggio, dicendogli che, se vuol pace, deve riconoscersi suo tributario. Ma Artù move con Tristano, Lancillotto ed altri eroi a quella volta, ed i prigionieri sono liberati. Si vorrebbe dare il regno di Nabone a Girone, ma egli lo ricusa e lo lascia di buon grado a Tristano.

Le fonti. Il poeta italiano si è servito della prima parte del romanzo compilato da Rusticiano da Pisa e che, col titolo di *Guiron le Courtois*, si stampò in Francia, probabilmente nel 1501, e poi di nuovo nel 1529; anzi in generale lo segue « con fedeltà servile ». Non avendo sott'occhi il testo francese, pongo a riscontro del poema qualche passo della traduzione letterale, fattane qualche decina di anni dopo, ed alla quale ho accennato più addietro.

Si conducono ad albergare in un romitaggio presso al castello men d'una lega inglese. E buon per lor che seco portaro da mangiare (pag. 75.).	Era presso una lega al detto loco [il romito]: Ivi si riposàr per quella sera, Non dormir troppo agiati e mangiar poco. (II, 40).
« Questo cavalier si può ben dire accompagnato ottimamente, in compagnia di tali due diavoli chenti voi siete ». (pag. 83).	Or vi dich'io che 'l vostro gran guerriero Due diavoli ha menati dall'inferno. (II, 86).
« Di tanto beneficio non ne saper grado fuor che al mestier cavalleresco » (p. 507).	Non a me Danain grazie ne renda, Ma alla cavalleria ch'a ciò mi mena. (XVII, 81).

Del resto non è a credere che l'Alamanni abbia tradotto tal quale, da capo a fondo, il testo francese.

Il poeta lascia del tutto la materia dei sette primi capitoli, e incomincia dall'ottavo, in cui si narra appunto di Girone che move da Valbruna verso Maloalto. Da questo punto in poi egli non si distacca dal racconto in prosa, anzi lo segue capitolo per capitolo fino all'ottantesimo quinto, in cui il romanziere, detto che rimasero prigionieri di Nabone il Cavalier senza paura, Danaino e Girone, soggiunge: « E come fos-

sino deliverati, da noi non si racconta, ma nel Romanzo del buon Re Meliadus scritto si legge ».

Non si distacca, dico, nè per la materia, nè per l'ordine: chè anche nel testo in prosa le gesta di Girone e di Ettore il Bruno, i casi di Abdalon il Bello, la discendenza dell'eroe sono raccontati da questo o quel personaggio, non esposti dall'autore. Solo riassume in poche ottave le avventure di re Laco e di Feramonte, che nel romanzo sono narrate per disteso, e fa raccontare da un monaco a Girone la cattura del Cavalier senza paura, che nel romanzo è invece messa in azione.

Caratteri letterari del poema.

Come si vede dunque, egli non ha dovuto fare un grande sforzo per raccogliere le varie parti del poema intorno ad un solo personaggio: un simile criterio d'arte sembra aver guidato anche l'antico compilatore pisano. Quanto al racconto finale, esso è attinto al *Tristan* e più specialmente al *Meliadus*. S'aggiunga che il poeta fa operare tutti i suoi personaggi in una vastissima selva, e che sopprime addirittura il meraviglioso. Di questo fatto, singolare in un poema romanzesco, altri ha trovato la spiegazione nel proposito dell'autore, di non voler diffondere susperstiziose credenze intorno ai magi ed alle fate: io credo che l'Alamanni giudicasse sconveniente alla dignità del poema far dipendere gli avvenimenti da tali esseri immaginari, e che dall'altra parte, ammaestrato dall'esempio del Trissino, il quale aveva preteso dar sembianze cristiane al soprannaturale classico-pagano, lasciasse del tutto anche il meraviglioso cristiano, che non poteva atteggiarsi classicamente.

L'Alamanni ha non solo conservato, ma, direi quasi, ha caricato, la tinta moraleggiante del racconto francese. Anima del mondo ritratto nel poema, non è più l'amore, sprone a tante nobili imprese, cagione di tante cortesie, scopo della vita del cavaliere: ma la virtù, il dovere, il sacrificio. Girone incarna in sè stesso il tipo di ogni perfezione: è leale, generoso, fedele, prudente: nulla fa che gli possa essere rimproverato: diresti che il suo cómpito sia quello di girare per la Brettagna insegnando ad ognuno colla parola e coll'esempio le leggi della cavalleria, dispensando biasimi e lodi, bandendo la morale cavalleresca. Non per nulla nella prefazione al romanzo l'autore dice tra l'altro che i giovani cavalieri potranno « apprendere anco di formar l'animo al valor vero », ed imparare tutti gli obblighi di un perfetto cavaliere, ch'egli viene qui ad uno ad uno esponendo.

Notevole è pure che gli eroi dell'Alamanni sono bensì forti e valorosi, ma non, come quelli del Bojardo e dell'Ariosto, invulnerabili od invincibili, e capaci di abbattere con un colpo di lancia trenta nemici: il poeta vuole essere preso sul serio, narrando solo cose verosimili. Naturalmente, non vi è nemmeno alcuno di quelli scherzi che caratterizzano il poema romanzesco del rinascimento, e rivelano l'animo del narratore, che rimuta e quasi padroneggia a suo modo la leggenda medievale: la forma è al contrario seria e solenne in un poema epico.

Sono scomparsi anche quegli esordi che racchiudevano geniali osservazioni di uno spirito colto, il quale considera gli uomini che lo circondano e, senza pretendere di moraleggiare, rileva le loro debolezze, giudica le loro azioni; e invano cercheresti pure la personalità del poeta il quale sa che non si rivolge a un pubblico di ascoltatori per divertirlo, ma scrive cose « di poema degnissime e di storia ».

Non conviene peraltro insistere su codesto intendimento che avrebbe avuto l'Alamanni, di voler proprio accostarsi ai modelli classici. Intanto si potrebbe dimandarsi se nel *Giron Cortese* ci sia veramente un'azione principale, e quale essa sia. È l'amicizia di Danaino e Girone? È l'amore della dama di Maloalto per il bel cavaliere? E posto che sia una di queste due, ha essa, come vuole Aristotele, principio, mezzo, fine? Potrebbe rispondere l'autore che l'unità è posta, non in una determinata azione, ma nella successione di azioni diverse, compiute dallo stesso personaggio: del quale, come vedesi dal compendio, si narra anche la generazione; ma tali azioni appariscono frutto più del caso che di un deliberato proposito, non sono guidate, regolate, per dir così, dalla volontà dell'eroe. E poi, per qual ragione si è arrestato il poeta alla liberazione dei prigionieri nel regno del Servaggio? Perchè proprio là finisce il corso di esse?

Ma lasciando star questo, l'unità di azione del poema non è raggiunta, chè le imprese di Galealto, di Ettore il Bruno e d'altri, narrate, non rappresentate (le quali occupano più di due libri), nonchè i casi di Breusso, sono veri e propri episodi, che non hanno con le azioni di Girone quasi alcun legame. Si osservi poi che tutti i racconti che eremiti e donzelle fanno ai loro visitatori od ai cavalieri che li hanno liberati, lasciano troppo scopertamente vedere l'artificio usato dal poeta, e che le imprese o narrate dall'autore od esposte per bocca dei personaggi, come si rassomigliano in se stesse, così

sono foggiate allo stesso modo e peccano di una grande uniformità. Si può quindi conchiudere che il *Girone* è più vicino ai modelli classici che non il *Furioso* (l'affermazione contraria dell'Hauvette. mi sembra troppo recisa e non sufficientemente dimostrata), ma che la sua struttura è ben lontana dalla solida compagine dell'*Odissea* (a cui rassomiglia. se mai. più che all'*Iliade*) e dell'*Eneide*; che la regolarità è raggiunta a scapito della varietà e del diletto. e che la serietà intenzionale del racconto contrasta colla natura stessa del poema cavalleresco.

L'arte dell'Alamanni.

Quanto ai pregi stilistici. l'autore dichiara nella prefazione di aver adoperato l'arte sua « nei ragionamenti e negli affetti ». ed invero ci hanno tratti notevoli per dignità ed eleganza di eloquio: ma in generale lo stile è fiacco e scolorito. le scene poco vivacemente descritte, i sentimenti espressi con soverchia abbondanza di parola. Nè poteva essere altrimenti. avendo il poeta buttato giù parecchie migliaia di ottave in diciotto mesi! È giudicata bella la scena amorosa tra Girone e la dama di Maloalto, in quel punto in cui il cavaliere sta per cedere alle calde insistenze di lei (V, 101-104), ma essa non può nemmeno da lontano paragonarsi con la scena ritratta dal Bojardo, dove descrive l'incontro di Brandimante e Fiordelisa. che si cercavano da tanto tempo, e quello che ne segue. Certamente era una scena scabrosa. e il poeta moraleggiante non poteva scendere a certi particolari: ma anche nell'insieme ei non può rivaleggiar col Bojardo.

Del pari, di grande effetto drammatico poteva essere quel passo in cui dice che Danaino finge di voler uccidere Girone e la sua dama, onde succede una nobile gara tra il cavaliere e la donzella, ognuno dei quali vorrebbe morire per l'altro (XX): ed anche qui il racconto molto simile, di Orlando e di Brandimarte, nel Bojardo, vince, se non per eleganza di parola. certo per efficacia drammatica quello dell'Alamanni. E dire che il Varchi nelle sue *Lezioni* antepone il *Girone* al *Furioso!*

Giacchè ho nominato il poema ariostesco. piacemi riportar qui un'ottava in cui l'Alamanni riprende un pensiero felicemente espresso dall'Ariosto:

> Sapete ben ch'un uom di nobil alma,
> Quando perde l'onore, il tutto perde,
> Il qual, non come uliva, lauro o palma,
> Appassisce talor, talor rinverde;
> Ma come lassa l'onorata salma
> Non ha più bene in lui che resti verde,
> Tutto viene in eterno morto e secco
> In dispregio d'ogni uom, qual vile stecco.

L'imitazione è veramente infelice, per non dirla goffa.

L'Avarchide. Ma già fino da quando l'Alamanni componeva il *Girone*, vagheggiava di scrivere un poema « fatto secondo la maniera e la disposizione antica, ad imitazione di Omero, di Virgilio e di altri migliori ». Il poema è l'*Avarchide*, che vide la luce quattordici anni dopo la morte del poeta, sebbene vivente l'Alamanni se ne parlasse già in Italia, e Bernardo Tasso avanti il '60 pretendesse sapere che l'autore « aveva imitato minutamente l'artificio di Omero nella Illiade ». L'argomento è veramente ricalcato sull'antico poema greco. Anche qui un principe, Clodasso, padre e duce di valorosi guerrieri, è assediato da sei anni in Avarco da re Arturo, che ha intorno a sè il fiore dei cavalieri brettoni, tra cui il fortissimo Lancillotto. Scoppia una dissensione tra quest'ultimo ed Arturo, cagionata dalla restituzione di certi prigionieri, e l'eroe, insultato, per giunta, da Gaveno, si ritira sdegnoso dalla pugna, seguendolo l'amico fedele Galealto. La guerra continua, e i due eserciti, passati in rivista dai relativi re, vengono a battaglia; ma rimanendo incerto l'esito della pugna, si pattuisce che combattano tra loro per Clodasso il figlio Clodino, per Arturo Gaveno. Il duello è disturbato, la battaglia si riaccende più furiosa che mai, e si prolunga con varia vicenda di vittorie e sconfitte. Un nuovo certame tra Segurano, genero e campione di Clodasso, e Tristano, rimane indeciso; e ripresasi la guerra, dopo qualche giorno di tregua, le sorti incominciano a volgere sfavorevoli agli Arturiani. Galealto, allora, chiede all'amico Lancillotto, licenza di accorrere in aiuto del re, e vi si reca, vestito delle armi di quello, ma trova la morte per opera di Segurano. Disperato Lancillotto dimentica le offese ricevute, e rivestito di nuove armi, fornitegli da Viviana, va incontro a Segurano, che viene ferito, e, non volendosi arrendere, ucciso. Un messo di Clodino giunge al campo di Arturo, per chiedere i corpi di Clodino e di Segurano; coi giuochi funebri celebrati in Avarcio il poema ha termine.

Codesta azione eroico-cavalleresca non ha alcun addentellato nelle leggende brettoni, ma è stata ideata dall'autore: e di qui alcuno fu indotto ad affermare che una ragione politica, oltre che letteraria, movesse l' Alamanni a por mano al poema: il desiderio di reprimere l'elemento germanico impostosi all'Europa, e di esaltare l'idea della indipendenza nazionale in Italia, rappresentando una lotta tra brettoni e germa-

nici, in cui questi ultimi sono destinati ad avere la peggio. Che nel contrasto tra questi due popoli sia da vedere quasi un riflesso di quello tra Francia ed Impero nel cinquecento, può ammettersi; ed anche è fuor di dubbio che il toscano Florio, a cui Arturo promette liberar la Toscana, sì che ri-

> dal Tebro il nobil Arno
> Non sia dolce fratel chiamato indarno.
>
> (XVI, 39)

specchi, quando parla, i sentimenti del poeta; ma tali sentimenti erano comuni a tutti gli esuli fiorentini ospitati alla corte Francese; onde il fine politico, almeno come principale, è da escludere affatto; l'Alamanni intese di fare soprattutto opera letteraria, e come tale essa vuol essere studiata.

Da quale idea fosse egli condotto a tentare questa volta un poema veramente epico di argomento romanzesco, si deduce in parte dalla prefazione che il figlio Battista prepose all'*Avarchide*, e si viene a conoscere per induzione. Dopo il *Furioso* non era più possibile trattare con successo il romanzo, pur dandogli una tinta classicheggiante: se n'era accorto il poeta stesso, vedendo accolto freddamente il *Girone cortese*: conveniva dunque volgersi al poema epico. Ma era difficile trovare l'argomento, chè l'esempio del Trissino mostrava apertamente come non bastasse ricorrere alla storia nazionale per riuscire accetti al pubblico; d'altra parte il cantare di personaggi già noti aveva un grande vantaggio per il poeta, che veniva così a conciliarsi subito l'attenzione del lettore; per questo egli immagina di intessere una favola che sia bensì imitazione di un poema antico, ma i cui personaggi sieno gli eroi del ciclo brettone, men popolari, in Italia, degli eroi carolingi, ma immuni ancora dal dileggio de' poeti scherzosi, e circonfusi ancora di un'alta idealità leggendaria.

Elementi romanzeschi.

Se l'*Avarchide* fosse, come fu definita dal figlio, un *Iliade toscana*, cioè una pretta imitazione del poema omerico, mutati solo i nomi e quello che gli antichi dicevano « il costume », io non dovrei occuparmene più a lungo; ma il giudizio compreso in quelle parole non è interamente conforme al vero; se rapporti e somiglianze sono tra il poema omerico e quello del suo tardo imitatore, v'ha pure in esso alcune parti che ci richiamano invece alla letteratura brettone.

Anzitutto il nucleo del poema, l'ira di Lancillotto, è bensì tolto da Omero, ma conviene osservare che era anche un mo-

tivo svolto od accennato in poemi francesi, e gli elementi narrativi che ne formano quasi il sostrato, si riscontrano in molti di quelli: sicchè nella mente del poeta si sono come fusi elementi romanzeschi ed elementi classici: reminescenze del *Lancelot*, del *Tristan* e del *Palamides* con reminiscenze omeriche. Quanto agli episodi, se alcuni sono tratti da Omero e si succedono collo stesso ordine che nella *Iliade*, alcuni altri invece sono improntati alla letteratura francese: veggasi, ad esempio, la spedizione notturna di Segurano contro lo steccato dei Britanni (XIX, 19-44) e il suo duello con Lancillotto (XXIII, 114-135). Del pari il carattere di alcuni personaggi è più conforme alle leggende francesi che ai modelli greci. Certamente Clodasso fa pensare a Priamo, anzi è ricalcato in parte sopra il personaggio omerico, Albina è imitata da Ecuba: ma Lancillotto, Segurano, Arturo riconoscono per loro legittimi progenitori piuttosto gli omonimi cavalieri francesi, che non Achille, Ettore, Agamennone. Anche per ciò che riguarda i nomi e le vicende dei singoli eroi, l'Alamanni si serve di testi francesi: e da questi proviene il colorito cavalleresco di tutto il racconto. Insomma egli non si lascia fuggire l'occasione di raccogliere ogni dato della leggenda brettone che non sia estraneo all'opera quale egli la concepisce. Finalmente se il poeta avesse inteso di seguire fedelmente Omero, non avrebbe introdotto nel racconto tali mutamenti da alternarne la fisonomia. In primo luogo l'Alamanni, come nel *Girone Cortese*, così anche nell'*Avarchide* ha lasciato il meraviglioso. È bensì vero che tra i personaggi è Viviana, la quale ha verso Lancillotto lo stesso affetto che Teti verso Achille; ma ella non ha parte diretta nello svolgimento dell'azione, e come la Fortuna, come Pallade e Marte, a cui si accenna per incidenza, non è più che un'immagine, un simbolo. E si noti che qui, a differenza che nel *Girone*, avrebbe potuto benissimo sostituire al meraviglioso il soprannaturale classico o cristiano: ma forse scrupoli religiosi, forse l'infelice esempio del Trissino forse anche la difficoltà di conciliare una favola di stampo classico e di argomento romanzesco con l'uno o l'altro di quegli elementi, ne lo dissuase.

Intanto egli è stato costretto a modificare alcune parti dell'azione, certamente non senza danno della poesia. Il duello tra Gaveno-Paride e Clodino-Agamennone è disturbato, non per opera dei numi, ma da Druscheno, invidioso del primo, a cui par che arrida la vittoria; Vagorre muove al campo ne-

mico non per consiglio degli dei e spinto dall'affetto paterno, come Priamo, ma per generosità d'animo e per far piacere a Clodasso: nè ha bisogno di aiuti celesti, ma vi s'inoltra senza la scorta di alcuno: solo per caso ei trova poi Tristano che, venerandolo come « padre e signore », gli si offre compagno.

Alcune parti dell'*Iliade* sono ommesse, come l'alterco tra Ulisse e Tersite, che forse gli parve contrario al decoro, e la teicoscopia, che era un fuor di luogo: muta l'episodio di Ettore e Andromaca, immaginando che Claudiana non abbia ancora dato alla luce un bimbo, e quello di Priamo supplicante Achille a concedergli il corpo del figlio ucciso. Altri mutamenti gli sono suggeriti da un criterio d'arte, cioè dallo studio di dare alla favola una più stretta unità. Così Lancillotto s'è unito con Arturo per riconquistar il regno paterno; sebbene, combattendo, in sostanza, anche Arturo per lui, non è poi ragionevole ch'egli adirato ricusi di pugnare, anzi esca perfino dalla Gallia. Parimenti non pare verisimile che Arturo lasci insultare l'eroe dal nipote Gaveno, e per una ragione così poco seria, quale l'avere Lancillotto restituito la libertà a Claudiana.

S'aggiunga che i tempi mutati han suggerito al poeta alcune modificazioni quanto ai caratteri de' personaggi, le quali contrastano con tutta l'azione. L'ira di Lancillotto è meno impetuosa, ed il suo carattere come attenuato. Egli offre la vita al vinto Segurano, che la rifiuta; ne vuole il corpo, ma non per insultarlo, sì per rendergli i dovuti onori.

Insomma non si può dire che l'Alamanni segua « pedissequamente le orme di Omero »: egli ha tentato di adattare alla tela di un poema epico un racconto cavalleresco. Ha tentato, ma con poco successo. Quel non so che di poetico e di leggendario che circondava gli eroi brettoni, è qui scomparso, ed essi ci si presentano sotto le spoglie di cavalieri perfetti, consci de' propri doveri, operanti per un alto fine: la qual cosa doveva produrre come una disillusione nel pubblico, avvezzo ormai a considerarli, da tre secoli, sotto uno stesso aspetto. Io credo quindi che la cagione dell'infelice riuscita del poema alamanniano vada cercata, non tanto nella imperizia dell'autore, quanto nel pregiudizio che la materia cavalleresca potesse adattarsi ad assumere colorito epico: nè valsero a salvare dall'oblio i pregi pur notevoli, che vi si riscontrano, e di stile e di elocuzione e di verso, la viva pittura di alcune scene, la varietà e la bellezza delle similitudini.

A torto fu attribuito all'Alamanni un terzo poema cavalleresco, anonimo ed anepigrafo, in dodici canti, ripubblicato di recente dal Castets di su un manoscritto della Biblioteca dell'Arsenale. Esso è del tutto indegno del colto poeta fiorentino.

Anche Bernardo Tasso tentò da prima la stessa impresa che l'Alamanni, poi cambiò pensiero e scrisse un poema romanzesco: ma più accorto di lui, non fermò peso di dramma senza aver discusso lungamente coi critici del suo tempo, divenuti ormai una potenza nella repubblica letteraria. Non è qui il luogo di una compiuta trattazione delle teorie intorno al romanzo cavalleresco, sostenute od avversate nel cinquecento: ma è pur necessario dirne quel tanto che può servire di illustrazione alla storia che vengo delineando.

I teorici del poema cavalleresco. Il Giraldi.

Notevole è il fatto che le discussioni teoriche muovono, in sostanza, dal *Furioso*, e propriamente dal giudizio intorno al valore letterario di esso. Ma, non volendo tornare su cose già dette, rammenterò che G. B. Pigna, o meglio il Nicolucci, chè tale è il suo vero nome, andato verso la metà del secolo in Toscana, aveva da per tutto sentito « mordere » l'Ariosto per una ragione o per l'altra, onde egli scrisse al suo vecchio maestro, il Giraldi, pregandolo di esporgli il suo parere intorno al poema romanzesco. Il Giraldi gli rispondeva qualche giorno dopo, il 1.° agosto del 1548, con una lettera in cui con brevità ed efficacia determina la natura del poema romanzesco. Questo, egli dice, è cosa al tutto diversa dal poema eroico, e non va giudicato alla stregua e colle norme di esso. Non si deve parlare di imitazione classica, nè di favola storica o verosimile, nè si deve pretendere dal poeta romanzesco che miri ad un intento morale.

Ammettiamo pure che l'arte sia imitazione dei migliori modelli, ma questi avranno ad essere moderni. Ora il migliore modello di tal genere sono i due poemi del Bojardo e dell'Ariosto: si prosegua dunque senz'altro l'opera loro. Aggiungeva il Giraldi nella sua lettera che intendeva scrivere su tal materia « con più agio », ed infatti nel 1554 pubblicava il noto *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, nel quale per altro egli espone principi se non in apparenza, in sostanza alquanto diversi. Si direbbe che egli si preoccupi dell'impressione che può fare ai critici del tempo il vederlo propugnare idee non conformi ai concetti che venivano prevalendo, e cerchi di accontentare quelli senza rinnegare le idee sostenute forse

dalla cattedra ed espresse in colloqui famigliari e nella lettera al Pigna. Ma vediamo il contenuto del libro.

Il *Discorso* del Giraldi, il quale in sostanza compie la teoria sul dramma dell'acuto critico ferrarese, anzi « costituisce con essa un solo intiero sistema poetico », promette in apparenza più che nel fatto non mantenga.

Invero a un terzo circa dell'opera l'autore scrive: « Resta adunque che parliamo della elocuzione e del modo di esprimere con lodevoli parole i concetti che avrà compresi e disposti nell'animo il poeta ». e incomincia una vera trattazione ordinata e metodica intorno alla lingua. al verso. al metro, all'armonia. alla scelta delle voci. ai traslati. alle similitudini, agli epiteti. alle iperboli. alle sentenze o. come noi diremmo, gli epifonemi. Nè di tutto questo tratta superficialmente. ma acutamente. con fine buon gusto (non disgiunto. talvolta. da un po' di pedanteria). con larghezza di esempi e di raffronti. tolti segnatamente dal Petrarca e dall'Ariosto.

Del quale Ariosto gli corre spesso sulle labbra il nome, e gode di averne goduto l'amicizia e la confidenza. Ha parole di biasimo verso chi manomise la lezione del *Furioso* « per ridurla sotto nova forma al suo capriccio ». e sostiene doversi tenere come unica edizione corretta dall'autore quella del 1532, essendo cervellotiche le correzioni che si dicevano da lui fatte e preparate per un'edizione nuova.

Insomma questa seconda parte potrebbe intitolarsi un vero e proprio trattato di elocuzione. poco dissimile dal secondo libro delle *Prose* del Bembo, pieno di belle osservazioni, acute ed originali. e di consigli a chi voglia riuscire eccellente nell'arte del « comporre de' romanzi » dice il Giraldi, concludendo il suo scritto. ma si potrebbe aggiungere « del trattare qualsiasi forma poetica ».

A noi peraltro interessa la parte prima. nella quale tocca della etimologia del nome *romanzo*, della divisione in canti, ch' egli crede derivata dai poemi classici. non dalle consuetudini popolari, della favola: la quale. « parlando del comporre dei romanzi. deve essere fondata sovra una o più azioni illustri. le quali il poeta imiti convenevolmente . . . . per insegnare agli uomini l'onesta vita ed i buoni costumi ». Maestri in tal genere di poesia furono il Bojardo e l'Ariosto. non già Virgilio ed Omero, che nei lor poemi hanno preso ad imitare « una sola azione di un uomo solo ». Qui il Giraldi, tirando, come si dice,

l'acqua al suo molino, dimostra che anche i soggetti antichi possono adattarsi ad esser trattati romanzescamente, purchè convengano « coi nuovi, finti e trovati da' poeti dei nostri tempi ». Ma a questo punto espone una sua nuova teoria intorno al poema, o più propriamente propone un terzo genere di quello, che è come la negazione del genere romanzesco: un poema di più imprese compiute tutte quante da un solo eroe. Tale poema deve svolgere un' azione o storica o verisimilmente storica, accostarsi ai modelli classici, ed avere un'intento morale; del romanzo avrà solo alcuni caratteri: la molteplicità delle azioni, l'intreccio di queste, la elocuzione non del tutto grave, ma nemmeno tale che piaccia solo agl'indotti, il metro dell'ottava. Il Giraldi insomma spiega i criteri che segue nel comporre il suo *Ercole*, il quale vedrà la luce nel '57, e resterà a mezzo, come tentativo infecondo di un ingegno nato alla critica, non alla creazione di una geniale opera d'arte.

Continuando poi a svolgere la tecnica del poema, tocca da qual parte si deve cominciare « ad ordinar il soggetto », trovato che si sia. Se varie sono le azioni del poema, si prenderanno le mosse da quella che sembra di maggiore importanza, al qual proposito il Giraldi scusa l'Ariosto dell'aver cominciato il suo componimento con Orlando e finitolo con Ruggero, facendo notare che « come fu l'ultimo Ruggero nella proposizione, così la sua vittoria . . . conchiuse tutta l'opera lodevolmente »: ragione, invero, che fa ridicola mostra tra tante altre belle cose dette dal nostro critico. Il quale prosegue poi a trattare della disposizione nell'insieme e nelle singole parti dell'opera, avvertendo bene il lettore che nell'imitare gli scrittori antichi abbia cura di lasciar da parte ciò che non è consentaneo ai nuovi tempi. Loda il costume contrario a quello degli epici antichi, di incominciare il canto con un pensiero o morale o d'altra maniera, e nota che nei romanzi viene di necessità che si interrompa l'azione di un personaggio, dovendosi tener dietro a quella di un altro. Io mi sono molte volte riso, scrive qui giudiziosamente il Giraldi, di coloro che hanno voluto chiamare in tutto gli scrittori dei romanzi sotto le leggi dell'arte dataci da Aristotele o da Orazio, non considerando che nè questi nè quegli conobbe questa lingua, nè questa maniera di comporre. Continua a parlare della invocazione, del legame che devono avere gli episodi coll'argomento principale, ed avverte che i fatti e le avventure possono essere verisimili « per l'uso » e verisi-

mili « per l'autorità degli scrittori »: distinzione giustissima, e senza la quale non s'intenderebbe la natura del poema epico. Dà poi una serie di ammaestramenti intorno alle descrizioni, alla rappresentazione dei personaggi, all'elemento soprannaturale, indispensabile nel poema, introducendo qua e là assennatissime digressioni; tra le quali parmi di molto peso questa, che a poetare e scriver bene non s'impara per via di poetiche e di rettoriche, ma si disciplinando collo studio e l'osservazione delle opere più cospicue la naturale disposizione dell'ingegno.

Il Pigna

Nello stesso anno 1554 pubblicava il Pigna il suo discorso sui *Romanzi*, che fu cagione di un'aspra guerra tra i due critici. Il Pigna accusò il Giraldi di aver copiato un suo lavoro giovanile e datolo alle stampe come risposta alla lettera citata, laddove in realtà fu il Pigna che espose idee apprese nella scuola del suo vecchio maestro, e in mala fede pubblicò i *Romanzi* come opera uscita dalla sua mente. Anzi perseguitò siffattamente il suo maestro, che questi, perduto il favor della corte, fu costretto a lasciar Ferrara, e andò ad insegnare rettorica a Mondovì.

L'opera del Pigna è in parte diversa dal *Discorso* giraldiano e vi si espongono disordinatamente ed arruffatamente le idee chiare e precise di quello. Essa consta di tre libri: nel primo dei quali si tratta la questione teorica del romanzo cavalleresco, nel secondo, dopo qualche periodo di prefazione, si racconta abbastanza largamente la vita dell'Ariosto, e si discorre delle altre sue opere; nel terzo si istituisce un paragone tra lo stile e la lingua della prima edizione del *Furioso* e delle successive, nell'intento di mostrare la perfezione dell'arte ariostesca. Il libro finisce coll'annunzio di una nuova edizione del *Furioso*, preparata dal Valgrisi, l'editore dei *Romanzi*. A noi interessa specialmente la prima parte, in cui il Pigna, dopo aver fatto dell'indigesta erudizione sull'etimologia della parola *romanzo*, viene a dire come questi « hanno legge da quella diversa, che è, nel Greco e nel Latino, a scrittori simili conceduta », primo perchè si fingono cantati dinanzi ad uno o più Signori, e perciò hanno frequenti interruzioni, poscia perchè i loro autori « una religione aver si trovano, in su la quale ordir favole non è lecito », infine perchè sono scritti con ritmo diverso. Trattando poi partitamente del poema epico (chè questo è, nonostante il titolo del libro, l'argomento principale), nota via via altre differenze o talune somiglianze tra quello e i romanzi. I

poeti romanzeschi non badano alla verosimiglianza (sebbene niuna diversità sia tra le imprese meravigliose attribuite ad Ercole, a Teseo, a Giasone, e quelle attribuite ai cavalieri cristiani): narrano più fatti di più uomini, ma « un uomo specialmente si propongono, il quale sia sovra tutti gli altri celebrato »: le donne guerriere, le fate, le armi incantate di cui parlano, han riscontro nelle antiche eroine, nelle divinità mitologiche, nelle armi incantate di Achille ed Enea.

Quanto alla varietà degli episodi, essa è più che ragionevole in un poema che ha per oggetto « una congregatione d' uomini e di donne », e che è stato composto in principio per essere recitato, onde non è necessario che si debba con uno sguardo poter abbracciare tutta quanta l'azione.

Segue poi una trattazione abbastanza larga, ma molto meno ordinata di quella del Giraldi, dello stile, della elocuzione e del verso.

In sostanza questo primo libro manca di organica unità, nè è in istretta relazione coi due seguenti. Il romanzo è considerato come una sottospecie del poema epico, del quale principalmente qui si parla, ed è studiato sempre in dipendenza, per dir così, da quello, cosicchè si può concludere che il Pigna non ha portato alcun criterio veramente nuovo nella questione trattata dal Giraldi, anzi cerca quasi di farsi scusare la sua eterodossia in materia di poesia epica, col mostrarsi ossequiente ammiratore ed estimatore dei poemi antichi.

Ma a queste dottrine, scaturite dal buon senso e dall'osservazione, non consentivano i massicci pedanti ed anche alcuni trattatisti, che pur non vanno confusi con questi. Intendo di alludere specialmente a Sperone Speroni e ad Antonio Minturno.

Il dotto padovano, nel dialogo *Dell'istoria*, uscito con altri nel 1562, non cela il suo alto disprezzo per tutte le scritture romanzesche italiane, ma non potendo coinvolgere nello stesso biasimo i poemi dell'Ariosto e di qualche altro autore, si ostina a credere che tra questi ed i poemi antichi non ci ha differenza di sorta, anzi sostiene che i romanzieri francesi si proposero deliberatamente di raccontare le gesta di Carlo, di Artù e de' loro cavalieri, allo stesso modo che gli antichi avevano narrate quelle di Ercole, di Teseo e via via. La sua, del resto, è una semplice digressione. Con miglior corredo di dottrina e con più sereno giudizio ragiona il Minturno, la cui poetica usci a stampa nel 1563. Fra poema epico e poema ca-

Il Minturno.

valleresco egli non pone differenze sostanziali, ma puramente estrinseche. Mentre il poeta epico narra « una memorevole faccenda perfetta di una illustre persona », l'altro ha per oggetto « una congregazione di cavalieri e di donne, e di cose da guerra e di pace: quantunque in questa massa uno si rechi innanzi, il quale abbia a fare sopra tutti gli altri glorioso e trattar tanti fatti di lui e degli altri, quanti stima bastare alla gloria di coloro i quali s'è disposto di laudare ». Questi « fatti » non sono storici, ma fantastici, e la loro quantità fa si che il poema romanzesco non possa avere unità di azione, e sia quindi qualche cosa di ibrido. Ma avrebbe potuto l'Ariosto, pur prendendo come soggetto la pazzia di Orlando, scrivere un vero poema epico? Senza dubbio. Poteva raccontare da prima il suo impazzimento, poi dire che i Saracini ne approfittano per muovere guerra ai Cristiani, esporre i vari casi di guerra e, se si voglia, anche d'amore, intervenuti in essa, infine, ridando al suo eroe la sanità, dare anche la vittoria a Carlomagno. Oppure, se intendeva celebrare Ruggero, poteva scrivere altro poema intorno a questo eroe. Nè è vero che le molteplici imprese di cavalieri erranti, i loro duelli, le loro « cortesie » non possano entrare in un poema epico: esse si possono far narrare ad alcuno (veggansi i viaggi di Ulisse e di Telemaco nell'*Odissea*) o dipingere sulle pareti di qualche sala.

Il Minturno parte da un falso presupposto, che cioè alle leggende cavalleresche il pubblico presti quello stesso assenso che alle leggende classiche, e possa immaginare Orlando, Rinaldo, Ruggero così umanamente veri come Achille, Ulisse, Ettore e via via. Del resto ragiona dirittamente: tanto che vediamo più d'uno tentare appunto nella pratica quello ch'egli proponeva teoricamente.

Fra il '60 ed il '90 infatti escono in luce parecchi poemi cavallereschi, condotti secondo quei criteri d'arte, ma sono tentativi poco felici, anzi alcuno di tali autori si accorge a tempo dell'errore, e torna all'imitazione dell'Ariosto, ovvero, quasi sconfessando l'opera sua, lascia quella materia e scrive un poema veramente epico: tali, ad esempio, i due Tasso, padre e figlio.

L'*Amadigi* di B. Tasso.

L'*Amadigi di Gaula* di Bernardo Tasso è una delle opere letterarie più degne di studio, non tanto per i suoi pregi intrinseci, quanto perchè l'autore, componendolo, ebbe cura di prevenire tutte le censure, di dichiarare con ogni diligenza i criteri estetici

ch'ei seguiva: su questi criteri conferì lungamente coi suoi amici, poeti e critici, a loro sottopose i suoi giudizi, da loro prese consiglio: tolse, rimutò, aggiunse, corresse sempre col loro concorso. Abbiamo del Tasso una cinquantina di lettere al Giraldi, il più autorevole, allo Speroni, il più caro e desiderato dei suoi amici, al Ruscelli, al Bolognetti, al Laureo, all'Atanagi, a Gerolamo Molino, al Varchi, in cui parla del suo poema, chiedendo consigli che gli amici generosamente si affrettano a dargli. Seguiamo anche noi la storia esterna del poema.

Storia esterna del poema

Fino dal 1539, recatosi in Fiandra per incarico del suo signore, era stato invitato a comporre un poema su le avventure di *Amadigi*. All' invito di costoro s'aggiunse quello del Sanseverino e gl'incoraggiamenti degli amici. Ma forse non avrebbe potuto attuar mai il suo disegno, senza la munificenza del suo principe, il quale, dopo aver assegnate cospicue rendite al suo segretario, gli permise di ritirarsi a Sorrento, per godervi un po' di pace dopo alquanti anni di vita randagia.

E colà, nel 1543, il Tasso pose mano al suo capolavoro. Intendeva egli di scrivere un poema epico nello stretto senso della parola, tale cioè che contenesse « una perfetta azione d'un uomo », e rassomigliasse per questo rispetto all' *Odissea* ed all'*Eneide*. A quest'uopo parevagli opportunissima la scelta di un soggetto intorno ad Amadigi, del quale disegnava narrare, in una prima parte » « le semplici lagrime . . . della tenera età », in una seconda « tutte le azioni gloriose . . . finchè la desiderata donna ebbe per moglie ».

Aveva pensato da prima di comporlo in verso sciolto, come più adatto alla gravità epica, ma poi, per aderire al desiderio del principe e di Luigi d'Avila, che con molta istanza glielo avevano chiesto, scelse invece, benchè a malincuore, l'ottava.

Nella quiete di Sorrento aveva messer Bernardo composto una parte del poema, quando si accorse che mancava ad esso quella varietà senza cui non sarebbe piaciuto. Il figlio ci fa sapere che, leggendo egli alcuni canti alla corte del suo principe, la sala, dapprima affollata di cortigiani, s'andava a poco a poco vuotando, perchè negli uditori al diletto sottentrava la noia. D'altra parte, all'esempio del Trissino che, per avere imitato Omero e Virgilio, aveva scritto un poema cui nessuno leggeva, s'era aggiunto quello più recente dell'Alamanni, il cui *Girone cortese* non era piaciuto. Capì egli stesso che « ormai erano assuefatti gli orecchi e il gusto degli uomini del suo secolo

a quel nuovo modo di poesia, di sorte che niuna altra maniera di scrivere gli poteva dilettare », e che era meglio scrivendo dilettare che, imitando gli antichi, « i lettori saziare e infastidire ». Mosso adunque da queste ragioni, e costretto, se dobbiamo prestar fede al figliuolo là dove fa l'apologia dell'opera paterna, dal principe, che glie ne diede espresso comando, mutò disegno, e stabilì d'imitare anch'egli in tutto l'Ariosto, disposto, se fosse stato necessario, a difendere in una lettera apologetica il suo poema. E vi si preparava, esponendo diffusamente le sue idee al Giraldi, col quale del resto consentiva quasi in tutto. L'Ariosto, scrive egli all'amico, non va giudicato come poeta epico: il che non vuol dire che questo genere di poesia non debba chiamarsi appunto eroico, dal momento che in esso « e di fatti eroici e di cavalieri illustri e d'eroi si tratta continuamente e si ragiona ». Anzi, continua, facendo un'ipotesi che non ha fondamento alcuno, forse gli antichi hanno avuto anch'essi un genere poetico simile ai romanzi, ed è quella poesia che fu usata da coloro « i quali alle tavole de' gran Principi cantavano i magnanimi fatti degli eroi ». Del resto, posto pure che non abbia punto somiglianza con quella, perchè dev'essere privo il nostro secolo di quella libertà che fu concessa a tutti i secoli passati? « Perchè non deve al poeta italiano, altrimenti di quello che fecero i Greci o i Latini, esser lecito di comporre l'opera sua? E... perchè vogliamo lasciare questa nova sorta di poesia trovata dai poeti moderni e approvata dall'uso, per seguitare la già di molt'anni tralasciata? »

Era giunto « al quindicesimo canto » e forse molto più innanzi, quando gli vennero meno « l'ozio e la comodità » datigli fino allora dal principe, a cagione del cambiamento avvenuto nella politica di costui nel '47. Ma anche tolto alla quiete della propria dimora, non interruppe il suo lavoro, e vi attese per dieci anni in mezzo ai viaggi, alle ambascerie, alle guerre, alle cure per la educazione del figliuolo, al dolore per essere lontano dalla moglie diletta. Compiutolo nel 1557, senza por tempo in mezzo si mise a correggerlo; ma l'aspettazione che si aveva in Italia dell'*Amadigi* lo rendeva eccessivamente scrupoloso e peritoso, nè, per quanta diligenza usasse, credeva che « gli mancasse giammai che fare ».

Frattanto il Sanseverino gli tolse l'annua provvisione, sicchè li il Tasso entrò senz'altro al servizio del duca d'Urbino: la qual cosa lo mise nell'imbarazzo. Egli infatti, come s'è

detto, in omaggio al principe aveva stabilito di dedicar il poema al re di Francia, di più aveva immaginato di ricollegare, secondo il costume del tempo, le origini della famiglia Sanseverino con Floridante, il primo personaggio in ordine gerarchico (mi si perdoni l'espressione burocratica) dell'*Amadigi*: la rottura rendeva necessari dei cangiamenti. Questa ragione, ma più ancora l'altra, ch'egli aveva ormai assicurata una onorevole e lucrosa condizione di vita, lo resero meno sollecito a pubblicare il poema, che lasciò dormire dall'autunno del '58 all'estate del '59. Incoraggiato dal duca, e più dalla promessa che per la restituzione della dote della moglie « non si aspettava altro che la presentazione di quell'opera », riprese il lavoro, togliendo via quanto si riferiva al principe Sanseverino e al re di Francia, e aggiungendovi alcuni tratti, nei quali lodava « l'imperatore morto e il figlio vivo, insieme con molti gentiluomini ai quali aveva qualche obbligazione ». La consuetudine di introdurre nel poema i nomi dei più cospicui personaggi del tempo, dei letterati, dei benefattori, degli amici o fautori del proprio mecenate, gli dètte non poco da pensare. Eran tanti, che dovette « con grande studio e fatica » dividerli in quattro gruppi e inserirli qua e là nel poema, a fine di non generar noia nei lettori. Temendo poscia o di averne ommesso alcuno o di poter disgustare qualche suo mecenate, mandava più tardi quelle parti da rivedere a' suoi amici della corte di Urbino. Anche per ottenere i privilegi di stampa incontrò qualche noia. L'ebbe dall'imperatore, dal re Filippo, dal re di Francia, dai duchi di Ferrara, di Savoia, Urbino, Parma, dalla repubblica di Venezia. Amplissimo fu quello datogli dal duca di Mantova; molto invece dovette brigare per averlo dal pontefice. A questo aveva già fatto parola, qualche tempo prima, il Sanseverino, ma egli esigeva che il poema fosse prima riveduto dal vicario di Roma o dal maestro del sacro palazzo, mentre il Tasso nè voleva mandare il libro, nè poteva recarsi colà in persona. Più tardi aveva fatto rispondere al poeta che non avrebbe mai acconsentito si vedesse « breve suo sovra un libro di quella sorte », con grande, sebbene non ragionevole meraviglia del Tasso. Il quale forse non avrebbe ottenuto mai il desiderato previlegio, se non fosse morto Paolo IV e succedutogli Pio IV, che permise la revisione fosse affidata al legato di Venezia; questi esaminò il poema insieme all'inquisitore e a tre gentiluomini, e il previlegio fu ottenuto.

Finalmente nel 1560 usciva il poema, con una prefazione dell'infaticabile Lodovico Dolce, la quale teneva in qualche modo, luogo della lettera apologetica, a cui da prima aveva il Tasso pensato. La stampa dell'*Amadigi* gli fruttò pochissimo, ma essendosi rapidamente esaurita, poco appresso si dovette por mano ad una seconda. Il Tasso aveva colto nel segno! Potevano i dotti trovar a ridire quanto loro piaceva su la natura del poema, su la violazione delle regole aristoteliche, su la mancanza di un fine morale: il pubblico lo leggeva con piacere e se ne smerciavano delle copie! La terza edizione fu fatta nel 1583. L'anno dopo, avendo Camillo Pellegrino, nel suo dialogo *il Carafa ovvero dell'epica poesia,* toccato della natura dell'*Amadigi* e messo questo poema insieme col *Furioso* per ciò che riguarda l'intreccio della favola, il Salviati, che a nome della Crusca prese ad abburattare quel dialogo, giudicò molto severamente il poema tassesco, accusando il Tasso di aver tradotto, anzi confuso l'originale. Il figlio allora nell'*Apologia* (1585) con cui risponde alla Crusca, prese a difendere con molto calore l'opera del padre, e le prime pagine di questo scritto di Torquato contengono appunto una serie di giudizî intorno al valore di essa. Rispose la Crusca, entrarono in mezzo Nicolò degli Oddi e Giulio Gustavini, l'uno col *Dialogo in difesa di C. Pellegrino* (1585), l'altro colla *Risposta all'Infarinato* (1588). e così l'opera di Bernardo fu studiata e discussa con molto vantaggio della critica letteraria, la quale trova in quelle scritture gli elementi per giudicare con maggior sicurezza il capolavoro di questo non ultimo poeta romanzesco del cinquecento.

La materia.

Non sembri inopportuno al lettore ch'io ponga qui un riassunto del poema, riassunto che, per quanto ristretto, occuperà più facciate, data e l'ampiezza dell'*Amadigi* e la struttura di esso. Tale riassunto per necessità non segue l'azione passo passo, ma piuttosto mostra il filo che ne lega insieme le varie parti.

Lisuarte, recandosi con la moglie Brisenna e la figliuola Oriana a raccogliere l'eredità del reame di Brettagna, lasciatagli dal fratello, si ferma in Iscozia, presso il re Languines, e quivi arma cavaliere un giovanetto, che tosto s'invola senza dire il suo nome. Viene poi a sapere ch'egli è figliuolo suo e della regina Silvana, che nomasi Alidoro, e che vuole illustrarsi con imprese tali che lo mostrino « degno di sì chiaro padre ». Subito dopo parte di Scozia, lasciandovi la figlia, a cui la mo-

glie di Languines assegna per servitore il Donzello del mare. I due giovani s'innamorano. Poco appresso egli è armato cavaliere, e una donzella della fata Urganda gli dona una spada, un anello « ed una palla piccola di cera », che stavano nella cesta in cui egli, bambino, era stato ritrovato. Il Donzello lascia poi la corte e combatte con un guerriero, che si manifesta a lui per una donzella, Mirinda, la quale va errando per essere « certa del padre e della patria ». Frattanto Alidoro, che s'è innamorato della donzella dipinta nello scudo [Mirinda] datogli da un nano, tenta un'ardita impresa, spronato dal desiderio d'onore; ma, vinto « se ne va per le selve alto mugghiando ». Mirinda intanto s'innamora in sogno d'un cavaliere: poco appresso le viene rivelato che ella è figlia di Perione, e che il cavaliere sognato è Alidoro, il quale l'ama in modo « ch' amar più non si può cosa mortale ».

Il Donzello del mare incontra il figlio del re di Castiglia, Floridante, suo cugino, con cui stringe amicizia, indi Agriante, figlio di Languines, con cui recasi in Francia, per dar soccorso a Perione. Quivi giunto, combatte valorosamente insieme a lui, e vince in singolare certame il re d'Islanda. Poco appresso viene a sapere, per mezzo di Oriana, ch'egli è Amadigi, figlio dello stesso Perione e di Elisena, e per un caso è riconosciuto dai suoi propri genitori, lieti di aver trovato un figlio, « di mille palme adorno e mille fregi ». Floridante libera una donzella che gli porge uno scudo a nome di vaga donna [Filidora], la quale sarà sua sposa, s'egli porrà fine « alle venture della selva crudele e perigliosa » Esce poi vittorioso dalla prova riuscita infelicemente ad Alidoro, e gli è vaticinato che libererà quella dagl' incanti. Avute notizie su colei ch'egli ama, e consigli per trovar la selva perigliosa, si mette in cammino, e per via abbatte Alidoro: sono poi sopraggiunti da Mirinda, la quale aveva visitato con Ardelio il luogo detto « purgatorio d'Amore », indicato loro da alcune donzelle. Ella combatte con Floridante per far vendetta del suo amante, ma una donzella scopre ad essi che sono cugini. Senonchè, tornata sulle sue orme, più non trova Alidoro. Amadigi intanto, istruito dal genitore delle doti di un buon capitano, lascia Parigi per andare in Brettagna. Alla presenza di Lisuarte combatte contro Dardano in pro di una fanciulla, e lo vince: è poi riconosciuto per Amadigi per opera della infelice figliuola del re di Polonia, venuta in corte solo per trovar lui. Poco appresso si presenta a lui una

« donna pellegrina » da cui sa che un giovane, armato poc'anzi cavaliere, è suo fratello Galaor, che ha già compiuto mirabili imprese, onde si propone di andarlo a ritrovare. Intanto Mirinda, cercato invano Alidoro, e ingannata da false apparenze nella selva delle meraviglie, va per ordine di Lucina a combattere in favore del re di Siviglia « che la giustizia a morir destina », mentre Alidoro è pregato da Lucilla di recarsi in Siviglia, a difendere il proprio fratello, reo di aver commesso peccato con la figlia di quel re. Trovano per via un vago boschetto, entrati nel quale, dopo aver ucciso un mostro che lo difende, bevono « il veleno d'amore », che fa tosto il desiderato effetto. Floridante intanto combatte Galaor, suo cugino, poco appresso si reca per desiderio della sua donna in Cornovaglia ad un gran torneo. Amadigi, stato per poco prigioniero nel castello dell'incantatore Archeloro, offre la sua spada a Briolangia, erede del regno di Sobradisa il quale era stato a lei tolto per « tradimento infame e reo » dello zio Abiseo. Recandosi poi egli pure a Cornovaglia, pugna con un cavaliero che riconosce per il fratello Galaor. I due trovano una donzella, per difender la quale dall'altrui prepotenza Amadigi lascia Galaor. Questi ucciso Galinguinesso, giunge in Cornovaglia, dove dà prove del suo valore, ma è vinto dal gigante Oronte, noto per il suo valore « dall'Orso al mauritano Atlante ». Amadigi vince Angrioto, e trova il fratello, con cui si presenta a Lisuarte, dal quale sono accolti con grande allegrezza. Ma subito dopo partono per dare aiuto ad una « bellissima donzella ». Fatti prigionieri, ottengono con un'astuzia la libertà; sanno poi che Oriana è stata rapita da Archeloro con uno stratagemma, e che Lisuarte, partito da Londra per compiacere ad una donzella cui ha promesso il suo aiuto, è stato fatto prigioniero. Amadigi libera Oriana, indi vanno a riposare in un boschetto, ove, « conducono al porto il legno carco del lor disio ». Il giovane poi libera il palazzo reale, già preso d'assalto da Arbante, mentre il fratello Galaor salva Lisuarte, che torna tutto lieto a Londra. Intanto Mirinda, sbarcata in Ispagna, e udita la pietosa istoria di Onoria ed Armonio, giunge a Siviglia, dove combatte e vince un gigante, il quale pretendeva la mano della figliuola del re. Poco dopo vi giungono anche Lucilla e Alidoro, il quale, cammin facendo, aveva liberato, non senza suo pericolo, i cavalieri e le dame prigionieri nel tempio d'Amore, tra cui Arcanoro re di Frisa, che s'innamora di

Lucilla e si accompagna con loro. Alidoro e Mirinda combattono ciascuno in difesa di uno dei due rei; infine stabiliscono, per affrettar la pugna, di « finir senz'arme la battaglia rea ». In tal modo si riconoscono, però sono costretti dall' onore a combattere; senonchè una nube li avvolge, mentre la maga Lucina persuade il re di Siviglia a perdonare ai rei. Mirinda e Alidoro ne sono lietissimi, e s' indirizzano insieme verso la corte di Londra. Floridante, vincitore del torneo, è festeggiato da Filidora; ma ben tosto la lascia per seguire un nano, il quale lo conduce alla conquista dell'ippogrifo, senza cui non potrebbe dar fine alla meravigliosa alta ventura « del bosco periglioso ».

Frattanto Amadigi in compagnia di Galaor e Agriante va a Sobradisa, per recare l'aiuto promesso a Briolangia. Combattono per via con un cavaliero, che poi s'invola prestamente da loro. Galaor lo segue, mentre gli altri due vanno alla loro impresa, che conducono a termine felicemente. Vengono intanto a Sobradisa Galaor e un barone « di real presenza », Florestano, fratello suo e d'Amadigi, ch'era lo sconosciuto incontrato pochi giorni prima. I quattro cavalieri, partitisi da Briolangia, sono invitati da una donzella ad andare all'Isola Ferma, a vedere le meravigliose opere del bell' arco e della stanza del grande Apollidone di cui ella narra la storia. Giuntivi, Amadigi vince le difficili prove e diventa signore dell'isola, ma quivi riceve un messo di Oriana la quale, dubitando a torto della fedeltà di lui, lo ha licenziato: onde lo sventurato giovane va errando « là dove vede più selvagge ed erme le strade ». Abbatte Patino, fratello dell'imperatore di Roma, che vantavasi di amar Oriana, e poi, incontrato un vecchio eremita, si confessa da lui de' suoi peccati, e stabilisce di vivere il resto de suoi giorni nella penitenza, sotto il nome di Beltenebroso.

Mirinda frattanto perde le tracce d'Alidoro, per combattere con un cavaliero che sacrifica » alla dea degl' ingrati » quante donne può pigliare, in omaggio a Galindo, suo amico, morto per amore: indi continua il suo cammino verso la Brettagna. Floridante, impadronitosi dell' ippogrifo, è mandato dalla maga Argea a conquistare un uccello, il quale dimostra tutte « le cose future e le passate » e la spada vermiglia « ch'ogni incantato acciar dissipa e trita ». Egli si mette in cammino, vince il signore dell'Isola Perduta, libera per via una schiera

di giovani e donzelle, schiavi di un gigante, visita i templi della Castità e della Fama, e si impadronisce dell'occhio in cui tien tosto « i lumi intenti e fisse ambe le ciglia ». Alidoro in questo mentre giunge alla corte di Brettagna, e Lucilla, tratta per via d'incantesimo nel proprio castello dalla fata Lucina, si sgrava di un figlio. Oriana intanto sa dal suo scudiero Durino che Amadigi non ha cessato d'amarla un istante, e pentita manda Lidia, sua damigella, in traccia di lui, per consegnargli una lettera. Ma del luogo ove sta Amadigi, le dà qualche indizio Corisanda che, andando in cerca del suo amante Florestano, era stata ospitata dall'eremita. Frattanto torna in corte Lidia con una lettera di Amadigi, che ha già lasciato il suo eremitaggio per tornare a lei. In questo tempo Lisuarte si apparecchia a combattere contro Cildadano re d'Islanda, e per giunta è sfidato da cinque giganti, i quali vogliono che, s'egli è perdente, dia Oriana per damigella a Madasima, figlia di uno di essi. Amadigi, indirizzandosi al castello di Mirafiore, ove l'attende Oriana, abbatte Quadragante, uno dei cinque, e ne uccide due altri. Giunge poi a Mirafiore, ove è accolto dalla sua donna « quasi smarrita per la gioia ». I due giovani sotto sconosciute vesti vincono una prova d'amore che si tiene nella corte di Lisuarte. Venuto poi il giorno della battaglia, il re muove contro il nemico, avendo dalla sua parte Beltenebroso, Alidoro, venuto in soccorso di lui, Galaor, Florestano, Agriante; e per opera loro vince. Si scopre poi chi è Beltenebroso, e Silvana manifesta a Lisuarte che egli è padre di Alidoro: intanto giungono a Londra anche Floridante e Agramoro, e vi giunge poco appresso Mirinda. Quivi ella trova l'amante Alidoro, ma subito dopo si parte, richiesta d'aiuto da una donzella. Mentre Lisuarte s'apparecchia ad andare contro l'isola di Mongrazza per liberare Arbante ed Angrioto, tenuti ivi prigionieri dalla regina, viene un messaggero di costei a sfidare, in nome del gigante Ardan Canileo, Amadigi. Stabiliti i patti, si fa la pugna, in cui il giovane cavaliere riesce vincitore, e l'isola diventa così proprietà del re. Ma due malvagi baroni fanno nascere dei sospetti nell'animo di questo contro Amadigi, a segno che, pregato di concedergli un favore, ricusa con parole aspre ed offensive. Amadigi, sdegnato, lascia la corte col permesso di Oriana che non vuol « proporre all'onor suo i piaceri suoi propri », e veleggia con altri cavalieri per l'Isola Ferma ove libera molti che v'eran tenuti prigionieri, tra cui Galaor.

Giunge poi in Francia, dove si trattiene alquanti dì. Quivi sa che a Lisuarte hanno mosso guerra il possente Aradigo e Archeloro. Perione, Amadigi e Florestano vanno, sconosciuti, a dar soccorso a Lisuarte, e sono cagione della vittoria. Intanto Floridante, ucciso Argelao, principe d'Atene, perde per altrui inganno il cavallo alato e il prezioso occhio. Trova poi Mirinda con cui visita il tempio della Vittoria, indi va a trovar Filidora. Alidoro, incantato con una strana legge dalla fata Morgana, è più tardi liberato da Lucilla. Di questa va in cerca affannosamente Arcanoro, e crede di averla trovata nella selva delle meraviglie, ma riconosce poi d'essersi ingannato. Agramoro libera intanto una donzella, della quale s'innamora, mentre Oriana si sgrava di un bimbo, che, dato a Lidia e Durino, perchè lo facciano allevare nascostamente, è da loro smarrito, e vien raccolto da un eremita, il quale lo affida a una cognata e un fratello, che accettano l'invito « con pronto core e con allegro ciglio ». Amadigi, tornato in Francia, s'apparecchia a ricercare nuove venture. Compie infatti mirabili imprese, e va poi a Costantinopoli, ov'è lietamente accolto dall'imperatore. Lasciata la corte, si reca a Micene, presso la regina Grasinda, la quale lo prega di andar con lei in Brettagna a dichiarare che ella in bellezza porta « il pregio e 'l vanto sovra ogni donzella ». A Micene trova anche Bruneo ferito ed Angrioto, da cui sa che Lisuarte, incontrato un vezzoso bambino [Esplandiano], se l'é fatto cedere dal suo padre adottivo Naziano, che gli ha narrato la storia del suo ritrovamento. Guarito Bruneo, navigano tutti insieme alla volta della Brettagna. Floridante è mandato da Argea a ricuperar l'occhio e l'ippogrifo. Egli attraversa, non senza aver superato aspre difficoltà, l'isola di Cerviglia, resiste alle lusinghevoli carezze di Morganetta, e giunge al famoso lago ove dimora Nivetta, la quale pure tenta invano espugnare la continenza di lui. Uscito vittorioso da questa pugna, visita quivi l'antro della fata Filidea, ove sono scolpiti avvenimenti futuri: il cavaliero poi prende commiato da lei. Mirinda per mezzo di uno magico specchio vede Alidoro e Lucilla che si sollazzano sopra una spiaggia vaga e fiorita, e continua il suo cammino verso una fonte indicatale dalla maga Argea; per via trova un'avventura, indi, mutatesi l'armi con quelle del guerriero da lei vinto, incontra un cavaliero (Alidoro, che aveva perduto Lucilla), e combattono insieme. Sono accolti e medicati da Lucina

in un suo castello, e quivi la maga mostra a Mirinda quanto ingiustamente sia gelosa di Lucilla. Questa infatti vien accolta da Alidoro in modo da dissipare ogni dubbio nell'animo di Mirinda. Lucilla ottiene dalla fata che le sia eretto un tempio, ove possa vagheggiare « dipinta d' Alidor la bella immago »; quella intanto, gustati alcuni soavi pomi. sente accendersi le vene d'insolito ardore e cercato Alidoro. « conducono in porto l'ardente desio ». Ad Agramoro è tolta, per via d'incanti, la fanciulla da lui liberata; egli, cercandola, combatte a lungo con Filomoro, cugino della regina di Tessaglia, e lo vince. Di lui poi s'innamora, non riamata, quest'ultima, di nome Drusilla, e per via d'incanto si fanno tra lor « nozze segrete ». Amadigi intanto, navigando alla volta di Brettagna con Grasinda, viene a sapere che alcuni cavalieri che cercavano di lui, come Oriana è stata promessa sposa da Lisuarte a Patino, divenuto imperatore, e sta per essere menata a Roma. Giunto alla corte di Lisuarte, abbatte Salustanquidio, fattosi campione delle donne di Brettagna, insieme con due altri superbi cavalieri romani. Subito dopo fa alzar le vele e avvisa segretamente Oriana che verrà in suo soccorso. Questa frattanto, tentato invano di rimuovere il padre, vien consegnata ai Romani, ma Amadigi assalta le navi che son ben presto tutte prese. I vincitori veleggiano per Isola Ferma, dove giunto Amadigi stabilisce di spedire a Lisuarte ambasciatori che trattino la pace, e di chieder aiuto ai baroni propinqui od amici. Intanto Alidoro e Mirinda son separati da un'avventura, e la donna sale su una nave, che è poi assalita da corsari. Sconfigge questi e libera Gandalino che era inviato a Perione, dal quale è anche informata della distretta di Amadigi. Va con lui, incognita, in Francia, e trova il padre afflitto perchè un cavaliere di Tessaglia (Agramoro, liberatosi, per beneficio della fata Montana, da Drusilla) aveva abbattuto tutti i baroni francesi. Combatte con lui, quando un carro rapisce Agramoro, e il campo resta in potere della bella vincitrice. Floridante vede nell'occhio il cimento a cui si espone Amadigi, e s' incammina verso Isola Ferma. Intanto Arcanoro ritorna al regno suo « d'ogni mal sano ». con piacere di Lucilla. In questo tempo Amadigi si apparecchia ad andare contro Lisuarte, che ha rifiutato di venire a patti. In suo soccorso sono venuti, oltre parecchi altri baroni, Perione, Mirinda, che è stata riconosciuta, Floridante, il quale frattanto aveva superato ad uno ad uno i pericolosissimi incanti della selva Calidonia, e

sciolti ben cento cavalieri « cattivi », i quali gli sono compagni nel recar soccorso ad Amadigi, tolto Alidoro, che non poteva mancar a quegli « col quale aveva tanti obblighi », cioè al padre Lisuarte. Il malvagio Archeloro insieme con Aravigo si era appostato a Isola Ferma, sperando trar profitto dalla sconfitta dell'uno o dell'altro de' contendenti. Incomincia la terribil battaglia, nella quale cadono parecchi guerrieri, tra cui l'imperatore di Roma: Lisuarte è battuto, ma Amadigi fa ritirar le sue schiere prima ch'egli sia totalmente sconfitto. Egli vorrebbe riprender la pugna, deliberato di vincere o morire, ma viene in buon punto il vecchio Naziano, il quale, saputo di quella guerra e donde è mossa, si è recato colà per manifestare a Lisuarte, assenziente Oriana, il fallo della figliuola da lui saputo in confessione, e come Esplandiano è suo nipote. Questa rivelazione è causa che si faccia la pace. Lisuarte poi ha ragione d'esserne lieto, chè solo per l'aiuto datogli da Amadigi, può sbaragliare Archeloro ed Aravigo. Oriana e il suo sposo sono dichiarati eredi del trono e si apprestano le nozze ad Isola Ferma. Amadigi poi fa in modo che ogni cavaliere sposi la donzella amata, e lo provvede di stato. Mirinda, cui per la morte della madre e del consorte di questa, toccava il regno, sposa Alidoro e si dispone « poi che l'ha fatta il ciel reina », a prender possesso del regno. A Galaor è data in moglie Briolangia. I nuovi sposi tentano tutti le famose prove dell'Isola: la sola Oriana, come la più bella, può « vincer degl' incanti ogni contesa », e così questi finiscono. Giunge intanto con mirabil naviglio Urganda, che reca in isposa a Floridante Filidora, e tosto si fanno le nozze magnifiche e reali.

La fonte spagnuola: l'*Amadis*.

Come appare da questo compendio, tre sono le azioni principali dell'*Amadigi*: gli amori di Amadigi e Oriana, quelli di Alidoro e Mirinda, e quelli di Floridante e Filidora. Di queste la prima e più importante è tolta dal romanzo spagnolo *Amadis*, del quale darò qui qualche notizia.

La più antica, anzi l'unica redazione originale che noi abbiamo dell' *Amadis*, è quella dello spagnolo Garci di Montalvo, il quale nell'ultimo trentennio del secolo XV, e probabilissimamente poco avanti il 1485, prese a « correggere tre libri di Amadigi, che per colpa dei cattivi scrittori ed autori si leggevano molto corrotti e guasti », e a tradurre ed emendare il libro quarto », ignoto, com'egli afferma, a tutti fino a quel tempo. Il Montalvo pubblicò senza dubbio l'opera sua avanti

il 1502, sebbene la prima edizione a noi nota sia quella impressa in Saragozza nel 1508.

Il quarto libro, che l'autore dice essere stato scoperto da altri in Oriente e recato poscia in Ispagna, opinano i dotti che sia frutto della immaginazione del Montalvo, ma quanto ai primi tre, è certo che egli rimaneggiò un testo più antico, poichè s'hanno non dubbie citazioni di un *Amadis* anteriore di più che un secolo alla redazione spagnola.

I critici, specialmente portoghesi e spagnuoli, discussero a lungo sull'autore di questa più antica redazione, attribuendola ciascuno ad un proprio connazionale, e solo in questi ultimi anni la questione si è risoluta in favore, come pare, dei portoghesi. Secondo una fondatissima congettura, quel romanzo è opera di un trovatore portoghese, fiorito nel secolo decimoterzo: e propriamente di Giovanni de Lobeira, vissuto nella seconda metà di quel secolo, bisavolo di un Vasco, il quale probabilmente riprese ed allargò l'opera del suo antenato. Esso fu tradotto in ispagnuolo forse prima ancora che il Montalvo ponesse mano al suo rifacimento.

Ma non è questo il solo punto sul quale non si trovino d'accordo i critici che hanno trattato dell' *Amadis*: anche le fonti, diciamo cosi, remote di esso sono un problema che non è stato ancora risoluto in modo del tutto soddisfacente.

Le avventure di Amadigi furono nella penisola Iberica argomento di leggende popolari, o l'*Amadis* è opera individuale di un poeta? E se è cosi, quale e quanta parte vi ebbero i romanzi in lingua d'oil?

Di leggende popolari intorno ad Amadigi, non è proprio il caso di parlare. Da una parte la letteratura spagnola e la portoghese non ce ne porgono il più lontano accenno, dall'altra la natura stessa del romanzo « prodotto tutto compatto dall' immaginazione », come lo chiama il Ticknor, esclude affatto una origine popolare; il Baret anzi vi ravvisa e distingue tre elementi principali: un racconto primitivo di origine brettone, l'imitazione spiccata del *Tristan* e del *Lancelot*, e un elemento originale che si rivela nell' ordine del romanzo, ne' sentimenti, ne' caratteri.

Caratteri etici e letterari dell'*Amadis*.

Ora che i romanzi del ciclo brettone abbiano avuto un certo influsso sulla composizione dell'*Amadis*, non può mettersi in dubbio. Esso è informato dallo stesso spirito di avventure, dallo stesso culto della donna, dallo stesso sentimento dell' onore,

che i romanzi della Tavola Rotonda; vi spesseggiano duelli, rapimenti di donne, avventure galanti, tornei: e maghi, fate, giganti, mostri popolano la scena. Tale identità fu rilevata anche dai letterati del cinquecento, e per citarne uno, lo stesso messer Bernardo dice che l'autore dell'*Amadis* deve aver « in parte cavata da qualche istoria di Brettagna » la materia del suo racconto.

A queste prove, diciam così, d'ordine generale, se ne possono aggiungere alcune di fatto: i nomi sono per la massima parte d'origine francese; taluni episodi del romanzo, come dimostrò il Foerster, hanno immediato riscontro con altri dei romanzi brettoni. Senonchè da questo all'asserire che tutta la materia dell'*Amadis* sia d'origine francese, anzi che sia esistito un primitivo racconto, di cui l'*Amadis* sarebbe come un rifacimento, ci corre di molto. Infatti altre parti ed elementi del racconto ci portano ben lontano dalla Brettagna. Conviene anzi tutto ammettere qualche infiltrazione orientale, come il palazzo di Apollidone e le prove a cui devono sottoporsi gli amanti; ma senza questo, che è materia molto discutibile, ben diverso è lo spirito che anima il romanzo spagnolo e quelli del ciclo brettone. L'amore apparisce, per dir così, purificato nella sua natura, e ricondotto al suo ragionevole fine; il coraggio e la forza del braccio sono sempre adoperati per uno scopo altamente nobile e generoso: qui si combatte in difesa del proprio re, per rimuovere un ingiusto oltraggio, per difendere l'onore di una donzella; nè il valore si scompagna mai dalla cortesia. Insomma l'autore non si propone che di mostrare il carattere di un perfetto eroe, e di mettere in grande rilievo il coraggio e la castità.

Quando alla ragione letteraria, è chiaro che l'autore dell'*Amadis* scriveva per un pubblico colto, come i nostri poeti romanzeschi, dal Pulci in poi: perciò è costante in lui la preoccupazione di piacere. L'ordine stesso del racconto mostra come egli si studiasse di accostarsi ai modelli classici, chè l'*Amadis* è uno nell'azione, contenendo la storia degli amori di Oriana e Amadigi dal primo loro incontro sino all'attuazione de' lor desideri, ma, lasciando star questo, troviamo qui lunghe e frequenti descrizioni di giardini, palagi, padiglioni, di combattimenti, giostre e duelli; troviamo episodi arcadici e quadri della vita pastorale; i vari personaggi sono rappresentati con caratteri e sentimenti diversi l'uno dall'altro; a loro sono poste in bocca orazioni pompose e solenni.

L'*Amadis*, ammiratissimo in Ispagna, acquistò subito grande popolarità anche fuori: in Italia esso dovette essere ben presto universalmente noto, anzi col *Tirante el Bianco* fu de' pochi libri spagnuoli che sul principio del secolo decimosesto ebbero presso di noi « fortuna vera e durevole ». Il Bembo in una lettera del 1512 scrive al Ramusio che il Valier, loro comune amico, pare « sepolto in quel suo Amadigi ». Ad un luogo di esso accenna il Castiglione, scrivente tra il 1514 e il '18, e in modo tale da far comprendere che il libro era divulgatissimo. Anche nella biblioteca del duca Federico di Mantova sono registrati alcuni « libri » del romanzo spagnuolo; è noto poi che l'Ariosto lo conobbe e se ne servì qualche volta: in un luogo traduce quasi alla lettera il testo. Nel 1519, secondo ogni probabilità, lo pubblicava in Roma lo stampatore spagnolo Antonio Salamanca, e nel 1533 usciva certamente una seconda edizione per opera dello stampatore veneziano Da Sabio. Poco dopo l'*Amadigi* traducevasi in italiano, e diventava una delle letture più gradite non solo dei dotti, ma anche delle dame, se dobbiam credere al Bargagli, che ci mostra le gentildonne senesi avidissime di leggere quel romanzo. Ma intorno a questo tempo il nostro, come si è detto, stava già componendo il suo poema.

L'accusa mossagli dagli accademici della Crusca, di aver tradotto senz'altro il romanzo spagnuolo, viene o da ignoranza o da malizia. Egli dell'*Amadis* si è servito in modo molto libero, ora compendiando, ora ommettendo, ora aggiungendo del suo, ora spostando l'ordine del racconto, ora infine ritoccandone alcune parti.

In generale il Tasso compendia notevolmente, non proprio il racconto, ma il testo di esso, racchiudendo in poche ottave quello che il romanziere spagnuolo dice in molte pagine. Nel compendiare le parti narrative egli segue due modi diversi: talora espone egli stesso la sostanza del racconto, tal altra fa narrare ad alcuno dei personaggi le imprese di un altro; anzi a questa seconda maniera si attiene più spesso, perchè in tal modo viene a stringere meglio insieme le varie fila del suo poema.

Parimenti, il Tasso lascia quelle parti che non hanno stretta attinenza coll'azione principale, e che ne attarderebbero senza ragione lo svolgimento: egli vuol dare al poema la maggiore unità possibile, e far sì che le avventure disparate, possano (come nell'*Ercole* del Giraldi) raggrupparsi intorno a pochi personaggi

principali: cerca insomma nella varietà l'unità. Per questo appunto, anzi in conseguenza di questo, si studia di restringere quanto più può le parti dei personaggi secondari. Lisuarte, Galaor, Florestano, Bruno, Galvano e va dicendo, se cedono, anche nel romanzo spagnuolo, ad Amadigi per la forza del braccio e il coraggio a tutta prova, vogliono per altro talvolta tutta per sè l'attenzione del lettore, e diventano essi stessi gli eroi di qualche impresa; nell'*Amadigi*, come vedemmo, o queste loro imprese sono taciute, od essi devono condividerne l'onore col personaggio principale.

Aggiunte fatte all'azione principale.

Notevoli sono pure le aggiunte fatte dal poeta. È evidente che, avendo all'azione principale collegate due altre di sua invenzione, quelle di Alidoro e Mirinda e di Floridante e Filidora, doveva cercar d'intrecciarle insieme per modo che apparissero tutte tre intimamente connesse l'una all'altra. Lisuarte ha un figliuolo, Alidoro: Amadigi, Galaor e Florestano una sorella, Mirinda, ed un cugino, Floridante; ora il Tasso immagina incontri, combattimenti, sfide per mezzo delle quali quelli si riconoscono tra loro. Un'altra serie di aggiunte hanno la lor ragione negl'intendimenti artistici del poeta. Accingendosi all'opera sua, il Tasso proponevasi di non introdurre, secondo i precetti di Aristotele e di Orazio, nel suo poema parte alcuna che non fosse atta « a ricevere vaghezza e ornamento »; ora egli non solo non è venuto mai meno al suo proposito, ma anzi ha innestato nel racconto alcuni tratti che dovevano fargli buon giuoco: tali le prime manifestazioni d'amore dei due innamorati (II, 59-66), i sentimenti di Amadigi quando scorge da lungi la città ove dimora Oriana (XIV, 55-57), l'abboccamento dei due giovani quando quegli è giunto coi fratelli a Vindilinsora (XXVIII, 18-26), il viaggio di Amadigi disperato per l'abbandono della sua donna (XXXIX, 13-23), la descrizione delle armi mandate a regalare da Urganda al suo alunno (XLVI, 48-55), l'addio di quest'ultimo morente ad Oriana (LXIX, 47), il viaggio dell'eroe e di Grasinda alla volta d'Inghilterra (LXXVI, 28-38 e LXXVII, 68-74), la rassegna del l'esercito di Amadigi (XCII, 20-41) e via via.

Singolari nel loro genere sono pure altre aggiunte: i consigli che Perione dà al figliuolo Amadigi intorno all'arte militare (XII, 7-46) e le descrizioni geografiche minuziose dei viaggi per mare di alcuni personaggi. I primi voleva egli forse disseminare qua e là nel poema, chè al Ruscelli scriveva,

nel 1557, sperare che l'*Amadigi* avrebbe giovato « come per molte altre cose, così per molti documenti, parte spiegati in parole, parte in esempi, che dell'arte militare si sarebbero veduti sparsi in molti luoghi »: li raccolse poi tutti insieme in un solo canto, certo perchè così dimostrassero meglio la larghezza delle sue condizioni strategiche.

Non molti nè molto notevoli sono i cangiamenti introdotti dal poeta nella materia del romanzo. Trattasi di particolari d'importanza affatto secondaria, attinenti quasi tutti al cerimoniale (mi si permetta l'espressione) cavalleresco, e che dimostrano come il Tasso, riproducendo un mondo fantastico, si studiasse tuttavia di dare ad esso una, dirò così, intrinseca perfezione. Un bell'esempio di codesto sentimento cavalleresco che informa l'opera del Tasso, si ha nel modo col quale i due amanti, presentatisi sotto finte spoglie alla corte di Lisuarte, sono poscia riconosciuti. Tale riconoscimento nel testo spagnuolo avviene nel modo più prosaico: il Tasso immagina (se pur non l'ha cavato da qualche libro di cavalleria) che si presenti alla corte la figlia del re di Polonia, la quale non può essere liberata da un malefico incanto, se non asciughi le sue lagrime il più prode cavaliere con un velo portogli dalla più bella fanciulla (XVI, 12-62). L'episodio è caratteristico, e ci richiama per una parte alle liete fantasie dei romanzi della Tavola Rotonda, per l'altra alle costumanze gentili della società elegante del cinquecento.

Quanto agli amori di Alidoro e Mirinda e di Floridante e Filidora, il poeta stesso asserisce in molte sue lettere, e il figliuolo conferma nella *Apologia*, che sono frutto della sua immaginazione. Nè, a dir vero, c'è ragione di credere il contrario: ma è evidente che qui il poeta ha tenuto presenti i casi di Fiordelisa e Brandimarte nell'*Innamorato*, e più specialmente la storia degli amori di Bradamante e Ruggero nel *Furioso*. Quanto ai singoli racconti onde sono intessute queste due azioni secondarie, dirò che non sono da prendere alla lettera le parole di messer Bernardo, aver egli « trovato da sè » quanto aggiunse all'*Amadigi*: egli avrà attinto largamente ai libri di cavalleria che venivano dalla Spagna. Noterò qui, a proposito della letteratura romanzesca ispano-italica, che col progredire del secolo crebbe via via il gusto e l'ammirazione dei romanzi spagnuoli in Italia. Quanto veniva di Spagna, era tosto tradotto, e l'Ulloa, il Lauro, Mambrino Roseo furono ben

Letteratura romanzesca ispano-italica.

pagati per porgere in pasto al secolo avido di novità quei romanzi. S'ebbero così tradotti gli otto libri che fanno propriamente seguito all'*Amadis* (non contando altre numerose propaggini), quali lo *Splandiano*, il *Florisandro*, lo *Sferamundi*, e poi il *Palmerino*, il *Primaleone*, il *Platir*, la *Istoria degli strenui e valorosi cavalieri don Florisello ...... et Anassarte, figliuoli del gran principe Amadis*, l'*Istoria dei valorosi cavalieri Olivieri ...... ed Artus d'Algarve* e tutta la serie dei *Polendo*, dei *Darineo*, dei *Polisman*, dei *Palladiano*, dei *Silves della Selva*, parenti più o meno prossimi di Amadigi. Alcuni di tali romanzi furono anche rilavorati in verso. Questa numerosa serie di racconti cavallereschi di tipo spagnuolo, ti dà come l'idea di una selva piena d'alberi di climi diversi, d'ogni forma e d'ogni colore, i cui rami s'intrecciavano, si ripiegavano, intristivano, per rivestirsi poi di nuove foglie o per morire del tutto. Ora il poeta che voleva giovarsi di quelle composizioni per un nuovo romanzo, non aveva che a mettere il piede nella selva ed allungare il braccio: gli poteva poi accadere di tagliare un ramo per un altro, di strappare, insieme con una fronda, due altre aggrovigliolate con essa. S'aggiunga che in questi romanzi seriori, i quali più specialmente devono aver agito sul Tasso, il racconto ha un non so che d'incerto e fluttuante, e non si presenta con colori e rilievi vivaci e distinti: sicchè è difficile stabilire probabili rapporti tra essi e compilazioni posteriori. Basterà dire che il poeta svolge, sotto forme diverse, l'uno o l'altro di questi tre motivi principali: quello di una donzella liberata mentre uno o più ribaldi volevano farle oltraggio; quello di un cavaliere che, per desiderio di gloria o per amore della sua donna, combatte a fine di conquistare qualche prezioso oggetto, di vincere qualche rivale, di distruggere qualche incanto; e quello di un amante infelice, che sarebbe condannato, per virtù magiche, a sospirare eternamente il possesso o la vista dell'altro, se alcuno non sopravvenisse a torlo di pena. Essi vengono dalla materia di Brettagna, nè avrei da cercar molto per offrire al lettore qualche esempio. E come i motivi, così il poeta ha dedotto di qui gli elementi formali del racconto. Sono palazzi incantati che si distruggono da un momento all'altro, carrette semoventi o scortate da scudieri, scudi con su dipinte immagini di amanti, statue che cadono infrante innanzi a un cavaliere vittorioso, mostri che custodiscono tesori, fontane d'acqua che accendono

l'amore in chi ne gusta, e va dicendo. Quanto all'altra azione, quella di Floridante, essa è, per confessione stessa dell'autore, tutta allegorica; ma ne sarà parlato più avanti.

A rendere più vario il poema, il Tasso ha introdotto in esso, collegandole colle azioni inventate da lui, tre, per così chiamarle, novelle o storie d'infelici amori, e sono quelle di Onoria e Armonio (XXXV, 17-84), di Gelindo (LI, 5-56), e dell'amante di Polindo (LXI, 6-70). La prima richiama alla memoria la novella boccaccesca di Tito e Gisippo, e quella di Prasildo e Iroldo nell'*Innamorato*. L'episodio di Galindo e quello di Polindo sono invece due variazioni della novella di Lidia, la crudele donzella che l'Ariosto danna all'inferno per la sua ingratitudine verso Alceste (XXXIV, 7 sgg.), con reminiscenze bojardesche.

L'intreccio.

Come ho già detto, nella tessitura del suo poema il Tasso ha imitato l'Ariosto. Egli anzi è andato più in là; mentre l'autore del *Furioso* « ha impresa ferma », cioè raggruppa le azioni del poema intorno ad un fatto solo, la guerra di Agramante, egli intessè il suo di tre azioni principali ed una secondaria, senza contare le novelle inserite nell'opera. I criteri seguiti dal Tasso dichiarò meglio il figliuolo nell'*Apologia*. Nei poemi romanzeschi, egli dice, voler cercare una cotale unità d'azione, è snaturarli: l'Ariosto, che ha tentato ciò, ha formato il *Furioso* « quasi animal d'incerta natura »; dal momento che si è scelta questa forma letteraria, propria della quale è la molteplicità, conviene attendere ad essa; si deve anzi tenere che quanto più quei poemi sono copiosi, tanto maggior plauso meritano. E così appunto fece messer Bernardo. « Egli (cito l'*Apologia*) s'avvide che l'essere dubbio nelle spezie e nell'artifizio, è dell'imperfezione argumento; però scrivendo molte azioni, volle che fosse conosciuta la moltitudine ».

Senonchè al Tasso mancò l'arte di intrecciare sapientemente il racconto. Egli svolge le azioni del poema in modo che avanzino tutte tre nel medesimo canto, o per lo meno ogni due, perciò tu sai già che il fatto ch'egli incomincia a narrarti, sarà lasciato sospeso sul più bello; ti si mostra insomma scopertamente l'artificio, e perciò quello stesso che era ordinato al fine di dilettare, annoia. Egli esagera codesto metodo al punto da incominciare a parlare, sul principio di un canto, d'un personaggio, e passar poi nella seconda ottava dello stesso ad un altro racconto: ora codesta non è arte, è pedanteria,

Nè basta: chi legge, mal può ricordare un racconto che viene sminuzzato in cento parti, e gli è assolutamente impossibile tener dietro al filo dell'azione, come sarebbe impossibile ad uno spettatore tener dietro a quattro o cinque produzioni, di ciascuna delle quali si esponesse successivamente solo una scena. È insomma un succedersi di figure che non han tempo di imprimersi nella sua mente, anche perchè sbiadite, evanescenti, impalpabili. Disse benissimo il Salviati, in quella sua da prima tanto oppugnata *Risposta all'Apologia del Tasso*: « Come in un'occhiata potrebbe da Argo stesso comprendersi l'*Amadigi*? ».

L'elemento epico nell'*Amadigi*.

Ma se da un lato l'autore cerca di imitar fedelmente l'Ariosto, dall'altro cerca di scostarsene più che può; mentre protesta di non curare il giudizio dei dotti, fa invece di tutto per accontentarli. Egli stesso confessa che « si è sforzato, fuorchè nella disposizione, di servar la dignità del poeta eroico », e i suoi amici riconoscono di buon grado che il suo poema « ha più dell'eroico degli altri ». Ed è realmente così. Anzitutto il Tasso, sebbene si rendesse perfettamente ragione della natura del poema cavalleresco, ed al Giraldi rimproverasse la soverchia moralità nel suo *Ercole*, ravvisando in questo la causa principale dello scarso successo di quel poema, si propose nell'*Amadigi* un fine morale, e si studiò più che non sembri, di « mescolar l'utile al dolce »: non invidiabil condizione di un artista, costretto ad andar contro le proprie convinzioni e farsi schiavo di vari pregiudizi! A tal fine egli intreccia colle due azioni principali del poema, una tutta allegorica e perciò stesso inestetica, perchè la perfezione, come non è propria dell'uomo, così, artisticamente, è fuori del vero; e i suoi personaggi rappresenta con colori non conformi alla realtà. Infatti i suoi cavalieri sono modelli di virtù, di continenza, di fede, e le sue donne di onestà e pudicizia; perciò appunto non han colorito e rilievo, e più che personaggi umani, sono personificazioni di umane virtù. Non si creda per altro che il Tasso dia al suo racconto un'intonazione del tutto seria. Anch'egli, come i poeti romanzeschi anteriori, o scherza sulle sue fonti, o cita l'autorità di scrittori, che non sono mai esistiti, o accenna a fatti che nell'ordine naturale non possono avverarsi. Egli dunque è ben lungi dal prestar fede a ciò che narra, e lo lascia intendere chiaramente: ma codesti scherzi fanno strano contrasto con la intonazione epica del racconto: e mentre piacciono ne' due poemi del Bojardo e dell'Ariosto, perchè scaturiscono, a dir così, dal

fondo della coscienza dei due poeti, qui palesano un deliberato proposito di imitazione, e dimostrano che il Tasso lavora di testa e compie opera faticosa d'immaginazione.

Di questo abbiamo una riprova nella natura stessa del mondo che egli ritrae e spiega innanzi agli occhi. Esso vive soltanto nella sua fantasia, e nel rappresentarlo il poeta sembra fare astrazione dalla realtà. Vuole dipingerci la virtù, e ci mette innanzi dei santi; l'amore, e cade nel patetico: il valore, e riesce inverosimile. Tale astrattezza è resa più evidente dal fatto che nel racconto, dico anche in quella parte che il Tasso cavò dalla sua fantasia, le fate, i maghi, gl'incantatori hanno una parte notevolissima.

L'arte del narratore.

Le parti narrative, in generale, non hanno movimento drammatico molto vivo, e ad esse scemano efficacia le troppo frequenti descrizioni, che sono il caval di battaglia di messer Bernardo. Viaggi di mare e burrasche, palazzi e giardini, rassegne e battaglie, armi e vesti, personaggi e mostri sono qui descritti troppo spesso e con soverchia ricchezza di particolari. È noto poi che nell'*Amadigi* troviamo descritta cinquanta volte l'aurora e circa trenta il tramonto; anzi il poeta aveva da principio incominciato e finito con tali descrizioni tutti i canti: sforzo di immaginazione e d'arte che, se da un lato a noi moderni fa increspar le labbra ad un sorriso di compassione, mostra dall'altro una fantasia ed un possesso dell'arte stessa tutt'altro che volgare.

Una delle migliori è quella che qui reco:

> Il villanello al suo lavoro intento
> Si frega gli occhi ancor di sonno pieno;
> E per una fessura ond'entra il vento,
> Rimira, se del dì scorge il sereno.
> E quel veduto, sonnacchioso e lento
> La gonnella si pon, si copre il seno:
> E l'uscio aperto, torna a l'usat'opra,
> Et or la zappa, ed or la vanga adopra. (LXVIII)

Anche il Tasso riconobbe codesta sovrabbondanza di parti puramente esornative, e mandando allo Speroni il primo canto, confessava di temere di « non aver compiaciuto più che non bisogna, allo ingegno suo, troppo adornandolo »; ma non volle, o meglio, non potè correggersene, per quella, quasi direi tirannia che agli artisti mediocri impone l'età stessa in cui vivono.

Quanto all'elocuzione, caratteristica principale di essa è una cotale sonorità e ridondanza, propria del resto di quasi

tutti i poeti fioriti dopo quella prima mirabile metà del cinquecento, che sola parve possedesse una forma, in cui all'eleganza più squisita s'accoppiano misura e sobrietà.

Ma è certo che Bernardo ha pure una vena di parola inesauribile, e mostra di dir tutto senza alcun sforzo, quasi trastullandosi; infatti ben di rado trovi in esso lambiccature di pensiero, costrutti sforzati, inversioni strane.

Della lingua gli manca quella conoscenza larga e sicura, quel maneggio, quella, per dir tutto in una parola, padronanza perfetta, che ammiriamo in altri: difetto che sarà rinfacciato più tardi anche al figliuolo.

Il *Floridante.*

Tre anni circa dopo la pubblicazione dell'*Amadigi* Bernardo Tasso accettava dal duca di Mantova la carica di suo segretario, e nell'aprile del '63 era già nel pieno esercizio delle sue attribuzioni. Bisognava mostrare al duca la propria gratitudine ed accaparrarsene la benevolenza anche per l'avvenire; e come meglio potevasi conseguire tale intento, che dedicandogli un poema? Tale l'origine del *Floridante*, ricavato in parte dall'*Amadigi,* e rimasto poi incompiuto. La parte composta, cioè i primi diciannove canti, pubblicò il figliuolo nel 1587. Esporrò brevemente la tela del poema.

Floridante lascia di soppiatto il regno paterno, per recarsi a soccorrere Perione nella guerra contro il re d'Irlanda, ma da una burrasca è trasportato in Iscozia: dieci baroni muovono in cerca di lui. Egli intanto, abbattuti alcuni cavalieri e riconosciuto il cugino Amadigi, vagheggia in cima ad un monte la immagine della sua donna, per ottenere in isposa la quale si apparecchia a superare le difficili prove della selva perigliosa. Trova per via Alidoro, indi Galaor, poi va al torneo di Cornovaglia, dove supera tutti in valore. Muove poscia alla conquista dell'ippogrifo e di un meraviglioso uccello, e strada facendo visita i templi della Castità e della Fama (I-VIII). Lampadoro, Cleante, Silvano, Florimante, Ipparco, Aronte, Costante, Floridoro, Icasto, Urgante, movendo in cerca di Floridante, trovano ciascuno un'avventura diversa. Il primo soccorre in buon punto Flavilla, dannata a morte col suo amante, e sa poi di un'impresa di Floridante contro Tarconte (IX); il secondo riconcilia colla sua donna un cavaliere, in forza di certe leggi condannato da lei a morte (X); il terzo trova il tempio della Penitenza, ove un cavaliere strazia un malvagio che aveva oltraggiato la sua dama (XI); il quarto ha

notizia della impresa di Floridante contro il Signore dell'Isola Perduta, indi uccide il gigante Oronte (XII); sa poi da uno scudiero di Ipparco (il quinto cavaliere) che questi ha campato da morte due amanti; poco appresso incappa negli stessi incanti della selva perigliosa in cui era incappato Ipparco (XIV). Il sesto compone una discordia tra Isanio e la sua donna, e scioglie una questione tra due rivali, che aspiravano alla mano di una donzella (XV); il settimo libera Aspasia, duchessa di Normandia, dalle mani di un gigante, e reca soccorso alla regina di Danimarca, la quale andava in Inghilterra, in cerca d'un campione che difendesse l'onore suo calunniato. Ma essendo morto chi le aveva apposta l'iniqua calunnia, ella torna al suo regno. Costante poi sposa Aspasia (XV-XVI). L'ottavo, vinto alla corsa una donzella, potrebbe sposarla, ma, pur essendo amato da lei, la lascia, e trova nuove avventure (XVII). Il nono combatte contro Ascaleone e restituisce la donna, rapita da costui, al proprio cavaliere (XXIII). Urgante trova nella selva perigliosa strane avventure, ed è consigliato da una donzella a lasciar l'impresa di distruggere gl'incanti, che deve invece esser compiuta da Floridante. Muore poi per mano di sei cavalieri, parenti di uno che egli aveva ucciso il giorno avanti (XIX).

Da una lettera, pubblicata la prima volta in questi ultimi anni, e scritta da Bernardo a Torquato il giorno stesso in cui aveva posto mano al poema, si rileva quale era la tela di esso; ned è, parmi, senza interesse rilevare da un lato la sollecitudine con cui il poeta vecchio e glorioso partecipa al figlio diciannovenne i suoi disegni letterari, e quasi ne lo fa giudice, dall'altro l'interessamento che questi vi prende.

Dei trentaquattro canti di cui doveva constare il poema, diciannove abbiamo visto che cosa contenevano: negli altri si narrava come l'eroe, partitosi da Lisuarte, trova dapprima un servo di Agramoro, che gli narra strane avventure del suo signore, indi Argea, la quale gl'ingiunge di rintracciare il cugino, che andava ansiosamente cercando della fata Montana, per liberare dagl'incanti una fanciulla di cui s'era fatto paladino. I due si ritrovano, e solo a Floridante è dato vincere quegl'incanti; egli poi muove verso la « selva perigliosa », che riesce a distruggere, ed ottiene così la mano di Filidora.

Il poema, così com'è, consta di due parti ben distinte la prima delle quali (I-VIII) corrisponde quasi perfettamente

all'azione di Floridante inserita nell'*Amadigi*, fino al canto XLVII (ott. 90): la seconda è nuova. Ma gli episodi onde essa è intessuta, usciti quasi tutti dalla fantasia del poeta, non hanno alcun pregio d'invenzione, o possono considerarsi anch'essi come variazioni più o meno felici dei motivi svolti nel l'*Amadigi*. L'avventura di Lampadoro è la stessa accennata nell'*Amadigi*, XI, 32; la stessa quanto alla sostanza, chè nel *Floridante* il racconto ha molto maggior larghezza e copia di particolari. Noto che essa può avere se non ispirato, determinato alcune parti dell' episodio di Olindo e Sofronia nella *Gerusalemme*, ben più che il luogo corrispondente di quel poema; quivi infatti la nobil gara tra i due amanti, non è accennata con due versi, ma svolta e drammatizzata in quindici ottave. Due volte ricorre il motivo di un tempio innalzato a qualche divinità d'Amore (X) o alla memoria d'un amante infelice (XI). Le imprese di Florimarte e di Ipparco rassomigliano a quelle degli eroi dell'*Amadigi*.

La storia della regina di Danimarca ha qualche rapporto con quella di Briolangia (*Amad.*, XXII, 74 sgg.) Il fatto di Floridoro che vince al corso una donzella e avrebbe perciò diritto di possederla, è una lontana imitazione della favola di Atalanta in Ovidio, se pure il poeta non si è ricordato dell' episodio di Folderico nell'*Innamorato* (I[a], XXI, 49 sgg.), e quello di Icasto, che pugna in favore di un cavaliero cui la sua donna non avrebbe sposato, se non avesse per sei mesi combattuto contro quanti si presentavano alla pugna, è motivo frequente nei poemi del ciclo brettone.

Come si vede, la fantasia del leggiadro poeta è già esaurita. Egli poi non ha saputo fondere insieme i vari episodi, i quali sono slegati uno dall'altro, meno quello di Florimarte ed Ipparco, che s'intrecciano insieme. E si noti che il Tasso intendeva di accostarsi col *Floridante* a quella specie di romanzo cavalleresco, con un solo eroe ed una sola azione principale, che aveva vagheggiato nella sua giovinezza, e di cui aveva dato un esempio anche il figliuolo; cosicchè dovremmo trovar in esso un legame molto stretto fra le varie parti.

Noterò da ultimo come Bernardo avesse designato di fare del padre di Floridante un re « che si dilettava di trattenere non pur cavalieri, ma uomini rari nelle scienze, e sovra tutto poeti e istorici ». L'adulazione al Gonzaga è evidente, ma il poeta stesso mutò parere, e lodò in altra maniera il suo si-

gnore. Così pure aveva immaginato che le avventure di cui ciascuno de' cavalieri mandati in cerca di Floridante, doveva dar notizia ad esso re, fossero comunicate volta per volta « ad uno de' suoi poeti, i quali, ridottele in versi, gliele cantassero alla mensa »; ma poi, come nell'*Amadigi*, le fece narrare dai loro scudieri, da donzelle o da altri personaggi.

Correzioni del figliuolo.

Ebbe parte in codeste modificazioni del primiero disegno il figliuolo, editore del *Floridante?* Se si consideri con quanta fretta ei condusse questo lavoro di correzione, e come delle opere del padre è non parco lodatore, si è indotti a credere che in questi primi canti ei non abbia messo le mani. Moltissime invece devono essere le correzioni di Torquato nella seconda parte, chè le espressioni da lui usate nelle lettere al Costantino, di « rassettare », « correggere », « raccorciare », hanno non dubbio significato. Ma quali e quante esse sieno, non ci è dato stabilire, chè non si conosce alcun autografo intero del *Floridante*. Notevole è l'aggiunta delle quarantaquattro stanze (X, 28-71) sostituite da lui alle corrispondenti trentaquattro (47-80) del canto XLIV dell' *Amadigi*, nelle quali Bernardo passava in rassegna le donne i cui simulacri sono nel tempio della Castità. A principesse e gentildonne di varie parti d'Italia, Torquato ha sostituito le figlie e le nipoti di Carlo V, le principesse di casa Gonzaga, altre cospicue signore di Mantova o d'altrove, reali o sperate sue benefattrici.

Due poemetti del Dolce.

Tra i rielaboratori di poemi spagnuoli troviamo un letterato di nostra conoscenza, l'infaticabile (l'aggettivo è divenuto tradizionale) Lodovico Dolce, che pubblicò nel 1561 il *Palmerino* e nel '62 il *Primaleone*. Il protagonista del romanzo, frutto degli amori clandestini di Florendo (erede del trono di Macedonia) e di Agriana, figlia dell'imperatore bizantino, è stato esposto, bambino, in una selva; ma raccolto da un pastore, cresce coraggioso e robusto, tanto che, messosi pel mondo in cerca del vero suo padre, compie mirabili imprese e merita di essere armato cavaliere dallo stesso Florendo, che non lo conosce. Invaghitosi di Polinarde, figlia dell'imperatore tedesco, per lei si copre di gloria; anzi una volta libera lo stesso suo padre e sua madre Agriana (da quello pubblicamente sposata), i quali erano tenuti prigionieri dai loro nemici. In tal guisa i genitoir ed il figlio si riconoscono, e Palmerino, divenuto erede del trono di Macedonia, ha in isposa Polinarde. Egli siede poi anche sull'impero di Costantinopoli, e regna onorato ed ammirato come uno dei più grandi monarchi.

L'argomento del secondo poema non è nè più originale, nè più vario del primo. Primaleone, figlio di Palmerino d'Oliva, ama la principessa Gridonia e per amore di lei va acquistando colle sue gesta fama immortale. Aiuta poi il padre nel condurre a termine sanguinose guerre, e si rende degno di succedergli nel regno.

Quando Bernardo Tasso dava fuori, nel '60 il suo *Amadigi*, il figliuolo, il quale ne aveva anche ricopiate, per alleggerire la fatica al padre, alcune parti, vagheggiava in cuor suo di comporre un poema di materia romanzesca. Infatti due anni dopo vedeva la luce il *Rinaldo;* ma poichè su la mente del giovane devono avere avuto un influsso altri poeti che appunto di questi anni scrissero di cose romanzesche, è ragionevole che si dica prima qualche cosa su di essi.

Altri poemi eroico-cavallereschi. L'*Aspromonte* del Verdizzotti.

Gian Mario Verdizzotti, veneziano, pittore, intagliatore e poeta (1530?-1607?) aveva composto nella sua giovinezza un lungo poema in trenta canti intitolato *Aspramonte*, del quale solo più tardi, nel 1591, si risolse a pubblicare il primo canto, « per conoscere, come dice egli stesso nella prefazione, se il libro avrà genio col mondo ». La materia di esso è diversa da quella del romanzo omonimo in prosa, come si cava, non tanto da questo primo canto, quanto dalla « narrazione costitutiva del presente poema » che l'autore premette al suo saggio, insieme con una *Narrazione introduttiva dell'opera e delle precedenti cagioni di questa materia*. Vi si narrano, in sostanza, le imprese di Orlando (dal nome dell'eroe avrebbe voluto intitolare il poema) nella guerra sostenuta da Carlomagno contro Almonte, e quelle da lui compiute contro altri guerrieri in altre regioni, le quali per altro, con uno scambio di tempi e di luoghi, immagina condotte a termine tutte in Aspromonte. In una lettera privata l'autore si vanta che il suo poema, noto agli amici ed agli ammiratori, ha ispirato *Le prime imprese del conte Orlando* del Dolce, da noi già esaminato, e il *Rinaldo* del Tasso; e difatti pare ad alcuni critici di ravvisare in esso la ispirazione generale dell'azione di quest'ultimo.

È ben vero che il Tassino nella lettera premessa al poema non menziona affatto il Verdizzotti, mentre ricorda, come vedremo, il Cataneo ed altri, ma questo non è argomento sufficiente per negare il fatto. Tra le azioni dei due poemi è pur qualche somiglianza; tanto nell'*Aspramonte*, quanto nel *Rinaldo* si presuppongono succedute in Aspromonte, contrariamente

alla tradizione, imprese compiute da Orlando altrove; questo appunto aveva immaginato il Verdizzotti, per ottenere l'unità della favola; mentre non si può credere che sia stato il Verdizzotti a imitare il Tasso, chè la tela dell'*Aspramonte* si mostra come un tutto organico, e vi si narra distesamente ciò che nel *Rinaldo* è appena accennato. Adunque, nonostante il silenzio del Tasso, non pare improbabile che anche l'esempio del poeta veneziano, il quale si studiava di atteggiare classicamente la materia romanzesca, e non si peritava, in omaggio ai nuovi criteri d'arte, di alterare la tradizione, abbia determinato il giovane scrittore, se non proprio a trattare le imprese del cugino e rivale di Orlando, a scrivere un poema di quel genere.

Ma la cosa non può esser dubbia, per attestazione stessa del Tassino, riguardo al Cataneo.

Dell'amor di Marfisa del Cataneo.

Danese Cataneo nacque in Toscana, nel 1513, donde passò giovane a Padova, indi a Venezia, ove morì settantenne. Scrisse un *Pellegrinaggio di Rinaldo* che non vide mai la luce, e pose mano nel 1556 ad un poema *Dell'amor di Marfisa,* che doveva constare di circa una quarantina di canti, ed essere dedicato a Carlo V. La morte dell'imperatore fece cadere di mano la penna al poeta, che riprese più tardi l'opera interrotta, per le amorevoli istanze di Alberico Cibo Malaspina; a questo anche indirizzò i primi tredici canti del poema, stampati nel 1562: il resto s'ha in bozza in un codice chigiano. La cornice, o meglio, lo sfondo del quadro, è la guerra tra Carlomagno ed i Longobardi. Carlo assedia Pavia vicina ad arrendersi, mentre suo figlio Carletto con Guidone ed Oliviero combattono in Guascogna. Viene notizia al campo di Carlo che Guidone, ferito, è stato fatto prigioniero, onde Marfisa, innamorata, suo malgrado, del giovane eroe, se ne dispera; ne approfitta Venere per far divampare sempre più viva fiamma nel cuore della fanciulla. Si presenta intanto al invocare il suo aiuto Artemidora, regina d'Islanda, innamorata essa pure di Guidone: sicchè Marfisa prova gli acuti spasimi della gelosia. Il poema si sarebbe chiuso con l'entrata dell'imperatore in Roma, e la sua incoronazione.

Al racconto della guerra ed a quello degli amori di Marfisa e di Guidone — che dà il titolo al poema — s'intrecciano, episodi legati più o meno strettamente con quelle due azioni, e molto simili l'uno all'altro, alcuni dei quali sono ispirati dal *Furioso* o presuppongono nel lettore la conoscenza del poema

ariostesco. Non mancano le solite adulazioni a re e principi, e i soliti elenchi di personaggi cospicui.

Quanto alla struttura del poema, abbiamo qui un tentativo di romanzo in forma epica, tentativo mal riuscito (sebbene diversamente giudichi Torquato Tasso), chè l'attenzione di chi legge non è rivolta veramente ad una sola azione generale, ma a due, e le frequenti digressioni e gli episodi vengono come a sminuzzar quelle in cento parti. C'è eleganza di verso, l'ottava è ben fatta, l'elocuzione polita: ma vi manca il sentimento dell'arte. Nulla, scrive il Mazzoni, è in quei tredici canti che « fermi il lettore e potentemente lo commuova »; i racconti sono monotoni ed uniformi, le figure poco rilevate, lo stile fiacco.

Questi dunque fu uno dei consiglieri del Tasso: con lui Cesare Pavesi, musico valente, elegante scrittore, ma non, come pare, grande ammiratore delle dottrine poetiche dello Stagirita; Sperone Speroni, amicissimo del padre e grande aristotelico al cospetto di Dio; il Sigonio, che leggeva Aristotele all'università patavina, e di cui il Tassino frequentava assiduamente le lezioni.

Il *Rinaldo* del Tasso.

Il poemetto, sarebbe, secondo il Solerti, stato ideato e scritto dopo che già il giovane autore aveva posto mano ad un poema su la liberazione di Gerusalemme. Da una parte la difficoltà dell'impresa a cui s'era accinto senza la dovuta preparazione, dall'altra la smania di farsi conoscere, gli fecero lasciar da parte quell'argomento e quella forma, e prendere a trattare il *Rinaldo*. Codesta non è che un'ipotesi, alla quale per altro ognuno potrebbe prestare il suo assenso, chè, se mancano i documenti storici che possano suffragarla, sembrano confermarla ragioni psicologiche. Il Tassino colla facilità propria de' giovani, mette mano ad un poema epico, prima ancora di aver ben ponderato che cosa voglia fare: poi, conosciuto quanto sia difficile conciliare l'imitazione degli antichi col gusto moderno, smette, e intanto, seguendo la stessa via battuta dall'Alamanni, e ammaestrato anche dall'esempio del padre, pensa ad un poema romanzesco con colorito e forma classica, dando ascolto, in questo, al consiglio de' suoi amici e maestri.

Comunque sia, ei venne distendendo il suo poemetto in dieci mesi, nel '61: mostratolo poi al Veniero ed al Molino, amici del padre, li pregò che si adoperassero presso Bernardo per ottenergli il permesso di pubblicarlo. Avuto l'assenso, pose mano alla stampa, e il *Rinaldo* uscì nel 1562, dedicato al

cardinal Luigi d'Este e preceduto da una lettera, in cui l'autore dichiara i criteri che lo han guidato nell'opera sua.

Il Tassino accetta in generale dai moderni la materia e la forma del poema romanzesco, ma tale forma egli vuole accostare a quella degli antichi, si che risponda, fino dov'è possibile, alle regole date da Aristotele. Dico « fin dove è possisibile ». perchè il giovane riconosce chiaramente che « astringersi alle severe leggi di quello sarebbe dannoso, e toglierebbe all'opera molta parte del diletto »: perciò non si periterà d'introdurre episodi, di far parlare personaggi, di far succedere agnizioni, di inserirvi insomma di quei racconti che, se non sono necessari all'azione, si che, togliendoli, questa non ne sarebbe guasta, tuttavia, « se non ciascuno per sè, almeno tutti insieme fanno non piccolo effetto ». Ma queste parti saranno legate coll'azione principale con « non interrotto filo » e riferite, più o meno direttamente, all'eroe che dovrà primeggiare nel poema e tener costantemente rivolta a sè l'attenzione di chi legge, sicchè la favola si potrà dir « una, se non strettamente, almeno largamente considerata », Desidera in fine che il suo poemetto non sia giudicato nè dai severi seguaci delle dottrine di Aristotele, nè dai troppo affezionati ammiratori dell'Ariosto.

Vediamo come egli ha colorito il suo disegno,

La materia.

Carlo Magno combatteva in Italia le ultime battaglie contro i Saracini, ed Orlando vi si era acquistato gran fama. La notizia del suo valore giunge agli orecchi di Rinaldo giovinetto, il quale, abbandonata Parigi, va in cerca di gloria. Incontrata Clarice, sorella di Ivone, se ne innamora e tanto più si sente invogliato a compiere atti di valore; ma la fanciulla è stata chiesta in isposa anche da Francardo, re d'Armenia. Donato Bajardo, acquistatasi, combattendo, l'asta di Tristano, egli tutto osa, e rapisce Clarice; senonchè poco appresso questa gli è rapita a sua volta con un inganno da Malagigi.

Il suo dolore è grande, ma trova un compagno di sventura nel pastore Florindo, innamorato di Olinda: i due giovani vanno al tempio di Amore, ed ivi sanno che i loro desideri saranno esauditi, purchè si illustrino con fatti egregi. Venuti in Italia, combattono valorosamente con cavalieri cristiani e saracini, tra cui Orlando, ma proseguono poi il loro cammino avventuroso per terra e per mare, trovando palazzi incantati, templi costruiti da fate, barche misteriose, giardini di meravigliosa bellezza. Dànno poi anche prova di valore.

sconfiggendo una schiera di Saracini che, per ordine di Mambrino, fanno incetta di donzelle, e tagliandone a pezzi altri, al seguito di Francardo, rivale in amore di Rinaldo; anzi viene ucciso il re stesso. Rinaldo s' indugia per qualche tempo nel palazzo della bellissima Floriana, involto in amori ignobili, ma se ne parte dopo un sogno in cui gli è apparsa la sua donna. Fanno poi naufragio ambedue, ma si salvano: e Rinaldo torna in Francia dove era già Carlo, vincitore dei nemici, e dove l'aspettano nuovi dolori. Grifone di Maganza ama egli pure Clarice; questa per un equivoco reputa il suo amante infedele, e per giunta il fiero giovanetto è bandito dalla corte, avendo ucciso il maganzese Anselmo. Egli vorrebbe uccidersi, e va, pieno di risentimento, nella Selva del Duolo, donde poi è condotto dalla sua fortuna in una amena spiaggia, nella quale trova Florindo, assalito da una schiera di Saracini. Libera l'amico che, riconosciuto per figlio da un discendente degli antichi Corneli (il quale lo aveva salvato naufrago), andava in cerca di Olinda. I due, vinti i Saracini, appartenenti all'esercito di Mambrino, raggiungono, aiutati da Malagigi, costui, che se n'andava trascinando seco Clarice; Rinaldo non l'uccide, temendo di essere sopraffatto dai nemici, indi si reca con la fanciulla in un palazzo incantato, opera del mago, e quivi la sposa.

Il poemetto, diviso in dodici canti, come l'*Eneide* e la *Tebaide*, ha la proposizione, l'invocazione e la dedica, soli luoghi (oltre un accenno in ultimo) in cui l'autore parli in prima persona, chè era regola già fissata da Aristotele dovere il poeta interloquire nel racconto il meno possibile; sono soppressi esordi e chiuse, e il racconto ha un'intonazione del tutto epica. Il carattere dei personaggi è sostenuto, le loro imprese non muovono a riso, ma destano ammirazione; onde vi si possono imparare le leggi della virtù e della cavalleria. Compiuto anzi il poema, l'autore vi sovraintessè un'allegoria morale: l'amore nobile e fiero è stimolo ad egregie azioni, e la perseveranza riesce vittoriosa di tutti gli ostacoli.

Le fonti. La materia del poemetto procede, in sostanza, dai racconti brettoni, ma l'argomento principale, gli amori di Rinaldo e Clarice, suggellati poi dalle nozze, viene secondo ogni probabilità dall'*Innamoramento di Rinaldo*, che il Tassino conobbe o manoscritto o nelle stampe: perciò potrebbe definirsi il Rinaldo un racconto dal cielo carolingio trasformato in romanzo brettone. Per lo svolgimento generale dell'azione il nostro ha certo te-

nuti presenti la storia ariostesca di Bradamante e Ruggero, e quelle narrate poeticamente dal padre, di Amadigi e Oriana, di Mirinda e Alidoro, di Floridante e Filidora. Quanto ai particolari racconti, egli poco o nulla ha messo del suo, ma ha largamente attinto a poemi del ciclo brettone, e più scarsamente a quelli carolingi; si è giovato, forse anche inconsapevolmente, dell'*Innamorato*, del *Furioso*, ma in modo speciale dall'*Amadigi*.

Somiglianze coll'*Amadigi*.

Tra il poema del padre e quello del figlio sono alcune somiglianze, le quali non possono dirsi certo fortuite. Lasciamo che nel *Rinaldo* ricorre il motivo, così spesso svolto nell'*Amadigi*, di un cavaliere che vuole impadronirsi colla violenza di una donzella custodita da un altro (III, 15 sgg.): che quivi pure, perchè non sia interrotta l'unità d'azione, si fanno narrare alcune parti di essa a qualche cavaliero (III, 27 sgg; V, 26 sgg.; XI, 86 sgg.; XII, 2 sgg.): ma il tempio dove sono raffigurate le più belle donne (III, 31 sgg.) è certo imitato dal tempio della Bellezza di cui parla Bernardo (XI-IV, 43 sgg.); il carro che rapisce Clarice (IV, 57) ha somiglianza con quello che sottrae al combattimento con Mirinda Agramoro (LXXXVIII, 25); il tempio di Venere (IV, 50) ricorda il Tempio e Purgatorio d'Amore (XV, 11 sgg.); il sepolcro della donna uccisa involontariamente dal marito e attorno a cui versano lagrime, per forza d'incanti, alcuni cavalieri (XII, 16 sgg.), ne ricorda uno simile dell'*Amadigi* (XX, 31 sgg.); lo scudo imbracciato da Rinaldo e nel quale è dipinta una vaghissima donna (X, 76 sgg.), richiama alla mente quello di Alidoro (I, 19).

Non molto ampie sono le parti attinte a fonti classiche: Florindo che, rivestito da donna, si mescola tra le donzelle di Olinda per poterla baciare, ricorda Achille alla corte di Licomede; Floriana che s'innamora di Rinaldo e lo vorrebbe sposare, ma è poi abbandonata dal paladino, cui Clarice, apparendogli in sogno, ha richiamato al dovere, onde quella per poco non si uccide, è riminiscenza virgiliana; Malagigi che rapisce sul suo carro Clarice, richiama alla mente il Plutone di Claudiano. Del resto in questi racconti il Tasso non segue passo passo il modello classico che ha davanti, ma rilavora la materia, e inconsapevolmente toglie di qua o di là accessori e circortanze, le quali egli non sa fondere in bella armonia: sicchè ne viene talvolta al racconto qualche cosa di vago e fluttuante.

Lungi dai modelli classici ci conduce l'elemento maraviglioso che il Tasso ha introdotto nel poema, facendo operare

cose soprannaturali da maghi e fate, e non già dalle potenze celesti. Nè l'esempio degli antichi, nè quello dell'Ariosto o del Cataneo, che si erano appunto serviti del soprannaturale religioso, ebbero per questo rispetto efficacia sul poeta. E dai modelli classici ci allontana anche lo spirito che informa il poemetto, chè le gesta compiute da Rinaldo e da Florindo sono tali, e il loro valore così fortunato, da destar piuttosto meraviglia che acquistar credenza. Certo che anche gli eroi del Bojardo e dell'Ariosto sono rappresentati in tal modo, ma essi, come s'è detto, lasciano trasparire chiaramente che non vogliono essere presi sul serio; qui la serietà epica intenzionale contrasta coll'inverosimiglianza del racconto.

Caratteri estetici.

Quanto alla compagine del poema, essa non è così salda che non appariscano le giunture anche dalla semplice lettura del compendio. Non c'è, a rigor di termini, unità d'azione e nemmeno unità di personaggio, chè Florindo si presenta troppo spesso sulla scena, e i casi di Floriana appassionano ed interessano il lettore ben più che quelli di Rinaldo. Il quale trapassa di vittoria in vittoria, e compie una serie di imprese che, senza danno del poema, si potrebbero restringere di numero e d'ampiezza. Vedere, come fa il Proto (il quale ha studiato amorosamente l'argomento) l'unità d'azione nel « nesso logico, psicologico che passa fra i sentimenti intimi, svolgentisi nell'animo di Rinaldo, e le avventure che gli avviene d'incontrare », parmi sia lo stesso che sostituire al personaggio principale l'autore e scambiare l'unità oggettiva con quella, dirò così, soggettiva che necessariamente è in qualsiasi opera d'arte.

Per questo rispetto adunque il poemetto tassiano non rappresenta un notevole progresso sul *Girone:* tutt'al più si può osservare che un tenue filo lega i vari avvenimenti, l'amore per Clarice, causa ora diretta, ora indiretta delle peregrinazioni e delle imprese dell'eroe.

Il protagonista.

Se poi si considera il modo col quale questi è rappresentato, convien dire che il Tasso non s'era formato ancora un chiaro concetto del poema che intendeva scrivere; e Rinaldo rispecchia le incertezze dell'autore. Veggasi infatti: ora egli tiene del cavaliere presentatoci dalla tradizione toscana, insofferente di freno, collerico, impetuoso, ribelle; ora del cavaliere amante dei piaceri e delle avventure, descrittoci dal Boiardo; ed ora lo vediamo innamorato solo della gloria, e perfettamente conscio, come Girone, de' doveri impostigli dalla cavalleria.

Il poeta poi, attribuendogli un valore portentoso ed una possanza smisurata, fa increspar le labbra del lettore ad un sorriso di scetticismo, e toglie al personaggio quella verità intrinseca che è pur necessaria in un poema intenzionalmente serio.

Ciò non vuol dire che Rinaldo non abbia tratti e lineamenti veramente indovinati: certa volubilità di carattere, certa inesperienza giovanile, certa baldanza nell'affrontare ogni pericolo, lo rendono piacevole ed umano; e umanamente vero lo troviamo anche quando cede alle arti lusingatrici di Floriana. Invece come innamorato non finisce di piacere. Il suo amore per Clarice non è vera passione, ma galanteria da cortigiano: quei dispettucci che si fanno i due amanti, quei rabbuffi, quelle lamentele disdicono ad un cavaliere che il poeta ha inteso di rappresentare sotto l'aspetto di un eroe. Vedetelo quando gli è stato rubata Clarice:

> Fu per uscir di sè, fu per passarsi
> Col proprio ferro il tormentato core;
> Fu per morir di duol, fu per gettarsi
> Sì che s' immerga nel profondo umore.
> Sospiri accesi a stuol per l'aura sparsi,
> Gemiti tratti dal più interno fuore,
> Stridi e querele in lamentevol suono
> Di quel ch'ei sente, i minor segni or sono. (V, 6)

L'elemento idillico.

Gli altri cavalieri, come non hanno parte notevole, così non sono delineati con tocchi sicuri, eccetto forse Florindo, personaggio il quale, non avendo precedenti nella letteratura romanzesca, il poeta ha potuto foggiare liberamente, come gli dettava la mente. E Florindo è un misto di eroico e di sentimentale, di epico e di idillico. Già è stato notato che l'idillio è la parte più pregevole del *Rinaldo*. Finchè il Tasso descrive guerre, duelli, giganti, mostri, palazzi incantati, egli rilavora materia già trita, e non avendo la mano libera, deve procedere secondo una via che in parte gli è stata tracciata: tutt'al più la ricompone in nuova forma, e si potrà apprezzare, o no, l'arte con cui trasceglie ed imita. Ma qui egli, pur movendo dai classici, mette del suo, si abbandona all'ispirazione propria, e riesce veramente efficace. La descrizione di Florindo che, vestito da donna, ha i baci di Olinda, e quella di Rinaldo che dimentica Clarice per godere l'amore di Floriana, sono fatte con vivo senso di arte, e prenunziano il cantore di Erminia e di Armida, i primi veri ritratti della donna moderna, disegnati da poeta italiano.

Del resto l'autore della *Gerusalemme* si prenunzia in più luoghi anche nello stile. Si potranno riprendere qua e colà esagerazioni da secentista, non felici riproduzioni d'immagini e similitudini classiche, artifizi di forma, ricercatezze, ridondanze: ma alcune descrizioni, come il duello tra Orlando e Rinaldo, e quello tra Rinaldo e Mambrino, Clarice che insegue in caccia una cerva, il viaggio del protagonista dall'oriente in Italia, e molte similitudini e prosopopee sono veramente belle. L'ottava è facile e fluente, la lingua non volgare. Insomma, come diceva il Menagio, il Rinaldo è opera giovanile bensì, ma d'un giovane che si chiama Torquato Tasso.

Noterò, prima di abbandonare questo argomento, che già nel *Rinaldo* troviamo invenzioni, descrizioni, frasi, cadenze che riappariranno rinnovate nella *Gerusalemme*.

Così Fausto ha tronco il braccio da Isoliero, per soccorrere l'amico precipitante giù di cavallo (IV, 34), come Aramante (IX, 32) e Gildippe (XX, 98) nella *Gerusalemme*; il cavaliere che ha ucciso involontariamente la donna amata, la quale, gelosa di lui, lo stava nascostamente spiando (VII), richiama alla mente Tancredi che uccide sprovvedutamente Clorinda (IX, 53 e sgg.); il giardino in cui Rinaldo e Florindo ritrovano le donzelle che, salutatili cortesemente, chiedono loro in grazia un dono, indi li conducono al palazzo della loro signora (VIII, 15), prelude a quello dell'Isola Fortunata, ove giungono Guelfo ed Ubaldo, mandati da Goffredo in cerca del campione cristiano (XV, 3 e sgg.): e potrei citare altri esempi, registrati dal Mazzoni nel suo noto studio sul *Rinaldo*.

Il poemetto che ho esaminato, ci rappresenta, quasi direi, un momento transitorio della coscienza artistica del Tasso.

Nei *Tre discorsi dell'arte poetica*, meditati e scritti poco dopo il *Rinaldo*, rilevando come nel *Furioso* non ci sia unità d'azione, ma tre azioni principali e infinite altre secondarie, e manchi ad esso il principio, il nostro negherà che tra i due generi epico e romanzesco intercedano differenze speciali, e non vorrà che il poema ariostesco sia giudicato con criteri speciali. Nuove indagini, nuove meditazioni, nuovi studi gli mostreranno poi come la materia cavalleresca male si acconci ad essere trattata epicamente, e gli additeranno un genere di poema epico adatto al gusto ed ai sentimenti dell'età sua: sebbene sopra di esso farà sentire tuttavia il suo influsso il romanzo, anzi ne costituirà l'elemento forse più vitale.

Posto questo, non ci farà meraviglia trovare sullo scorcio del cinquecento altri poemi condotti su per giù cogli stessi criteri del *Rinaldo*. Lasciando stare i *Cinque canti aggiunti alla Liberata* da Camillo Camilli, nei quali si terminano appunto gli episodi romanzeschi di Erminia e Tancredi e di Rinaldo ed Armida, ricorderò il *Fidamante* di Curzio Gonzaga, l'*Alfeo* di Orazio Ariosto e l'*Ira di Orlando* di Federico Asinari, questi due ultimi non finiti.

Il *Fidamante* del Gonzaga.

Il *Fidamante*, cominciato, come pare, nel 1575, quando la *Gerusalemme* era compiuta, ma non ancora divulgata, fu pubblicato una prima volta nell'82 e, dopo che lo ebbe riveduto e corretto il Patrizi, una seconda volta nel 1591. Su di esso adunque, quale ci sta innanzi, hanno avuto efficacia così l'esempio del Tasso, come i criteri estetici di un filosofo e letterato molto acuto, oltre la non comune perizia dei canoni aristotelici di cui era fornito l'autore.

La cornice dell'azione è una guerra tra Radamante, re della nuova Troia, ed alleato di un piccolo re della Sicilia, contro Orcano, gran Cane d'India e di Persia. Vengono a lui Fidamante,[1] un cavaliere nutrito, come Achille, da un semidio, il quale cerca di illustrarsi con famose imprese per amore di Vittoria, sua donna, — e Berenice, regina e profetessa, già sua amante ed ora sua fedele compagna e protettrice; ma dopo breve dimora Fidamante ripiglia il suo avventuroso cammino, e Berenice va a trovare Proteo che aveva nutrito il fanciullo. Da lui sa che è figlio di Garamante e di Sulpicia, separati con arte malvagia da una maga dopo poco tempo del loro matrimonio: anzi il bambino sarebbe perito con la madre, gettatasi per disperazione nel Mincio, se non lo avessero salvato le ninfe. Tornata a Corte, ella dà contezza di sè a Garamante, e gli narra tutte le imprese di valore che Fidamante aveva condotto a termine, sperando vincere la durezza di Vittoria, non ma soddisfatta. Questi intanto si va coprendo di gloria combattendo contro giganti, liberando donzelle oppresse, scavalcando i più valenti guerrieri, superando mille ostacoli e difficoltà oppostigli da maghi e da fate nell'impadronirsi di rami d'alberi meravigliosi, di specchi magici, di castelli incantati; torna poi a Troia in buon punto per essere messo a capo dell'esercito che Garamante conduce contro Orcano. A questa guerra partecipa anche Vittoria, la quale, ammirata del valore e della gentilezza del suo amante, e saputo di chi egli è figlio, gli dà la mano

di sposa. Dal loro matrimonio verranno casa d'Austria e casa Gonzaga.

Abbiamo qui, come nel *Rinaldo* del Tassino, un'azione immaginaria, con un nodo intricato, che poi si scioglie da sè, con peripezie ed agnizioni, con alcuni episodi necessariamente congiunti ad essa: solida è la struttura del poema, son ritratti con colorito epico i personaggi, ed all' *Eneide* ci richiamano, per la materia, talune parti del racconto, quali, ad esempio, la storia di Virginia e di Costanza, imitata da quella di Eurialo e Niso, il duello tra l'eroe ed Armedonte, i vaticini di casi futuri. Nel tempo stesso il numero grandissimo degli episodi, di svariato argomento e di natura romanzesca, i quali, legati all'azione principale con tenuissime fila, occupano una buona metà del poema, la parte assegnata alle fate, come Argentina, Megera e Berenice, il mirabile viaggio di Fidamante attraverso le sfere celesti sul cavallo Pegaseo, la discesa di Orcano all'inferno, i tratti erotici, il meraviglioso eccitano, o meglio, dovevano eccitar nel lettore il diletto proprio dei romanzi e temperar quasi la severità dell'eroico, onde l'autore credette fermamente di aver fatto opera rispondente in tutto al gusto del tempo, e il poema ebbe lì per lì un certo successo. Se miriamo l'invenzione, scrive l'antico editore del *Fidamante*, è meraviglioso: se la disposizione, ordinatissimo; se la locuzione, purissimo; se l'azione, semplicissimo; se gli episodi, concatenatissimo; se il nodo, intricatissimo; se il discioglimento, snodatissimo: se le peripezie, convenientissimo: nelle recognizioni è artificiosissimo; nei costumi propriissimo; nelle sentenze gravissimo: negli affetti violentissimo; nel decoro decentissimo et forsi unico: nel tutto corrispondentissimo; nelle parti proporzionatissimo.

Il qual giudizio, per quanto esagerato e pretenzioso nella sua goffaggine, io ho voluto citare qui letteralmente, perchè rappresenta come il concetto ideale che s'aveva di un poema narrativo epico-romanzesco su lo scorcio del cinquecento! Del resto il *Fidamante*, a parte i pregi della struttura, non vale più di cento altri poemi, nè per i personaggi o sbiaditi o inverosimili o artificiosamente ritratti, nè per la vivezza delle descrizioni, nè per l'efficacia della forma, fredda, languida e di una bellezza, per così dire, marmorea.

L'Alfeo di O. Ariosto.

Il Gonzaga scrisse un poema in cui l'elemento epico ha più larga parte che il romanzesco: Orazio Ariosto, apologista discreto e convinto del suo grande antenato, e amico sincero

del Tasso, lavorò dopo il 1585 un *Alfeo*, rimasto incompiuto, nel quale, nonostante l'intenzione dell'autore, l'elemento romanzesco soverchia quello epico. E forse la difficoltà d'attuare il concetto teorico di un poema eroico, che tra mano gli si mutava in cavalleresco, fece sì che egli non andasse oltre il sedicesimo canto. Il racconto infatti, nella parte della quale noi possiamo dar giudizio « si svolge per episodi intrecciantisi tra loro senza quella rigorosa unità che l'autore aveva dichiarato di voler serbare ». Il danese Alfeo per ottenere la mano di Alvida avrebbe dovuto vincere colle armi in mano un terribile serpente, ma egli lo aveva fatto morire di veleno, perciò era stata respinta sdegnosamente la sua domanda: ed egli deve ora compiere mirabili atti di valore, se vuol conseguir il suo intento. Lascia il suo paese su una nave, ma, avendo fatto naufragio, è costretto a rifugiarsi in un'isola di un'incantevole bellezza, dove ritrova Aldano e Giselda, trasportati ivi dalla maga Megista. Costei, per far piacere alla matrigna del giovane, usurpatrice del trono di Norvegia a danno di lui, lo aveva collocato colà, e gli aveva dato per compagna la vaga fanciulla. Ora venendo Megista all'isola, per vedere se Aldano tentava di fuggire (come funesti presagi facevano prevedere alla matrigna), s'innamora di Alfeo. Saputo poscia chi egli sia e di chi innamorato, va ad Alvida e le ispira avversione non solo ad Alfeo, ma, in generale, al matrimonio, sicchè la giovanetta, fatto voto di verginità, indossa la corrazza e diventa guerriera. Segue il racconto delle imprese compiute da Alfeo e da Alvida: mostri uccisi, viaggi in luoghi incantati, inseguimenti di demoni al servizio della maga, prigionie in luoghi dilettosi: quanto insomma serve a dilettare un lettore avido di novità e amante di fole romanzesche.

L'imitazione dell'Ariosto un po' per volta ha preso il sopravvento sul deliberato proposito del poeta: ma era d'altra parte più che ragionevole che coloro i quali nella controversia tra tassisti e ariostisti s'erano schierati con questi ultimi, intendessero il poema epico quale appunto lo aveva foggiato il grande artista.

L'Ira di Orlando dell'Asinari.

L'ira di Orlando di Federico Asinari, conte di Camerano (1527 o 1528 — 1575), uomo d'armi e di politica, caro ai duchi di Savoia, essendo incompiuta, rimase a lungo inedita e non vide la luce che nel 1785 tra le *Poesie* di lui (Torino, Prato). Essa è un tentativo non infelice di concordare la tela del ro-

manzo cavalleresco con l'imitazione classica assai stretta, mantenendo l'ottava e ricorrendo ad Omero per il nocciolo del poema.

L'azione si spicca in qualche modo dal *Furioso*, dove è detto che la bella Angelica è rapita da un vecchio eremita (c. VIII, 30). L'ingannatrice Atia sotto le mentite spoglie di lei viene condotta a Carlo Magno, quando sopraggiunge il Conte e la reclama per sè, credendola naturalmente Angelica. Nasce una fiera contesa, chè Orlando non vuole restituire a niun patto la sua donna; alla fine cede, ma sdegnato si ritira dalla guerra che arde tra Francesi e Spagnuoli. Si raduna il Consiglio dei duci, e chi vorrebbe punito il conte, chi no: si stabilisce alla fine di mandargli un' ambasciata; ma egli la respinge sdegnoso. Intanto Marsiglio, traendo profitto dalla discordia, assalta il campo nemico, ma è respinto. Orlando poi, levatosi di notte, va errando fra le selve, seguito dal fedele Brandimarte. Credendo gettarsi nell'acqua, cadono invece su di un ricco ponte, ove incontrano la fata Celtonia, che svela gli intrighi di Atia. A metà circa del *libro* terzo si arresta il poema, cosicchè non si può dare un giudizio su l'intreccio dell'azione, che probabilmente continuava ad essere ricalcata sull'*Iliade* e variata di episodi romanzeschi. Il verso è bello e lo stile disinvolto. Il Napione poi, ragionando della scienza militare di Torquato Tasso, dice che se il poema fosse stato compiuto, vi avrebbe fatto « luminosa comparsa la più squisita scienza della tattica »: infatti la parte, direm così, tecnico-militare vi è trattata con molta cura.

Nuove polemiche sul poema cavalleresco.

Nelle opere sin qui esaminate vediamo il poema cavalleresco adattarsi e piegarsi alle esigenze del poema epico, anzi usurparne il nome; però si direbbe che a malincuore esso si spogli dei suoi caratteri peculiari, per assumere quelli dell'epopea antica, e più quasi trascinato dalle argomentazioni dei critici che per intima persuasione. Vedete infatti: non appena un letterato di piccola fama, Camillo Pellegrino, nel 1584 esce a dire che la *Gerusalemme* è migliore del *Furioso*, si riaccende una fiera disputa tra gli ammiratori dell'uno e quelli dell'altro poeta: disputa tenuta desta anche da animosità private e condotta con poca sincerità dagli uni e con cieca ostinazione dagli altri, ma nella quale si torna a discutere di principi generali, e si riprendono argomenti già addotti intorno alla natura dei poemi epico e cavalleresco, chè in sostanza la polemica è tutta sulla natura di quest'ultimo. Il Tasso, nei suoi *Discorsi sul*

poema eroico, usciti solo nel 1594, in cui prese ed allargò quanto aveva scritto alcuni anni prima in altra opera, ribadì la sua opinione, che non era alcuna differenza sostanziale tra i due poemi, rimandando a quello che ne avevano scritto altri: lo Speroni ad esempio, che fu de' più pertinaci sostenitori di tale opinione. La professò con molta convinzione Filippo Sassetti in un suo *Discorso contro l'Ariosto;* nel quale dimostra non esservi alcun divario tra epico e romanzesco: potere le azioni stesse di Orlando, pugnante per la difesa della religione, diventare argomento di poema eroico; male l' Ariosto avere rappresentato l'eroe, di modo che nella sua stessa pazzia desta piuttosto riso che pietà; i molteplici episodi, le digressioni, le oscenità e via via togliere al poema di lui quella lode che pur gli si dovrebbe dare per la bellezza della elocuzione.

Camillo Pellegrino, ricordato testè, rinfacciava all'Ariosto, nel noto dialogo il *Carafa*, la molteplicità delle azioni, la poca originalità della favola, che è continuazione di quella dell'*Innamorato*, la quantità degli « accidenti » tolti dai poeti classici, l'avere introdotto personaggi « scelleratissimi e vili e del tutto indegni » e via dicendo. Se non che lo stesso Pellegrino, rispondendo, qualche anno dopo, alla *Difesa dell'Orlando Furioso* fatta dal Salviati a nome degli Accademici della Crusca, mostrò di accettare in ogni sua parte la teoria sostenuta dal Pigna e dal Giraldi su la natura del poema romanzesco, riconoscendo implicitamente come ingiuste le censure mosse da lui alcuni anni prima all'Ariosto.

In favore del quale scrissero oltre il nipote Orazio ed il Salviati, di cui ho fatto menzione, il Patrizi ed il Malacreta.

Il dotto filosofo e critico pubblicò nell'83 un *Parere.... in difesa dell'Ariosto*, al quale fece seguire poi nell'86 il *Trimerone in risposta alle opposizioni fatte dal Sig. T. Tasso al parer suo;* trattò poi della dibattuta questione anche nella sua voluminosa *Poetica*. Egli nega la diversità tra i due generi epico e romanzesco, o meglio, dice che la diversità riguarda solamente la elocuzione, non la sostanza: per lui il *Furioso*, l'*Amadigi*, il *Girone*, la *Gerusalemme* stessa sono poemi epici « per conto della materia », romanzi « per conto della forma ». Difende poi l' Ariosto da alcune censure, con Aristotele alla mano, quasi voglia prendere in parola i suoi avversari, e mostra che la pluralità delle azioni, le digressioni, certi atteggiamenti e fatti che si dicevano contrari « al de-

coro », hanno riscontro nei poemi antichi. Gli amori di Ruggero ed Alcina, egli dice, non contrastano punto colla dignità del poema, come nulla tolgono alla severità dell'*Odissea* quelli di Circe ed Ulisse. È ben vero che talvolta ricorre egli pure a cavilli o ad argomenti speciosi e di nessun valore, come quando giustifica l'Ariosto dell'averci rappresentato un Orlando non casto, contrariamente a quello che ne scrissero « i poeti popolareschi », i quali « non hanno, egli scrive, alcuna autorità ».

Di Giuseppe Malacreta è un dialogo *Della nuova poesia ovvero della difesa del Furioso*, che non è certo notevole per novità di idee: e a lui ed agli altri rispose da prima il Tasso stesso, che prese a difendere dalle accuse del Salviati l'opera del padre, e poi una lunga schiera di critici più o meno valenti, che qui non è il caso di ricordare.

Chi scorre questa lunga serie di scritture, non vi trova una trattazione condotta con criteri larghi e sicuri, delle varie questioni toccate sin qui, nè apprezzamenti fondati su principì estetici universali, il che non vuol dire che a quando a quando alcuno de' polemisti non esponga qualche concetto nuovo, non faccia qualche acuta osservazione. Si chiarirono anche le idee intorno alla natura del poema epico moderno, si scosse la fede cieca nella bontà ed esattezza della *Poetica* di Aristotele, si accennò alla critica delle fonti, specialmente classiche. Alcuni giudizi poi meriterebbero di essere rilevati sia per se stessi, sia per l'importanza che possono avere per la futura storia delle dottrine estetiche in Italia. Così Orazio Ariosto trova l'azione principale, anzi una, del *Furioso* nella pazzia di Orlando; il Patrizi, l'unico critico veramente acuto, che abbia preso parte alla polemica, scrive che, come dalla guerra dei Greci contro Troia Omero « fa nascere l'ira di Achille, dalla quale nascono non pur tutti i pieni, ma anche tutti i vani di quel poema », così l'Ariosto da una sola azione, la guerra tra Agramante e Carlo Magno, fa nascere od avere incremento l'amore di Ruggero e Bradamante « dalle quali due azioni nascono . . . tutte le donne e i cavalieri e tutti gli amori e tutte le cortesie ». Ma chi volesse farsi un'idea più esatta del modo con cui si giudicò sullo scorcio del cinquecento l'opera del più insigne poeta cavalleresco italiano, scorra il libro del Vivaldi, citato nella bibliografia, dove quelle scritture sono studiate con sufficiente larghezza.

Ad esaurire la trattazione dello svolgimento della poesia

cavalleresca nel secolo decimosesto, ci resta a vedere anzitutto quale atteggiamento prenda il poema di fronte alla reazione cattolica: poi a dir qualche cosa delle prime parodie di questa forma letteraria.

Il poema cavalleresco e la reazione cattolica

Non è chi non veda come, se c'era genere letterario che la Chiesa dovesse osteggiare per la sua stessa natura (non tenendo conto dei componimenti teatrali, scritti per essere recitati), era questo: un poema in cui si narravano imprese del tutto avventurose, compiute la piupparte o per desiderio di gloria o per amore di qualche donzella, intrecciate di folli amori e di avventure galanti, e mosse talora dal volere di maghi, di fate, di stregoni. D'altra parte in quei racconti ricorrevano nomi di personaggi o storici, o considerati come tali, a cui appunto doveva molto la causa della religione: alcuni di essi anzi erano, in piena buona fede, tenuti per santi: cosicchè certi poemi dovevan parere una vera profanazione.

In Ispagna, verso la metà del cinquecento, per porre argine al torrente de' libri cavallereschi, i moralisti ed i teologi pensarono bene di attaccare quella letteratura nella sostanza, pur conservandole l'apparenza esterna, e di inculcare mediante quei racconti stessi i principi della religione e della morale.

S'ebbero così dei poemi che narravano con forme e finzioni cavalleresche fatti del vecchio e del nuovo testamento, o nascondevano sotto racconti cavallereschi insegnamenti morali. Tale, ad esempio, la *Caballeria celestial* di Gerolamo Sampedro (1554) e il *Caballero del Sol* di Pietro Hernandez, tradotto nel 1557 da Pietro Lauro, che ebbe due ristampe in Italia nello stesso secolo.

Presso di noi non credo si sia tentato da alcuno questo ibrido accozzamento: s'è visto per altro come i romanzieri pretendessero di nascondere, sotto le loro finzioni, ammaestramenti morali, e aggiungessero ad ogni canto la sua brava allegoria. Un'allegoria si volle trovare anche nel *Furioso*, anzi si fece qualche cosa di più: si tentò per il poema ariostesco quello che s'era già tentato per il Canzoniere del Petrarca e per il *Decameron* boccaccesco, cioè di spiritualizzarlo: sebbene, come io penso, all'efficacia morale dell'opera loro non credessero punto gli stessi autori, intesi solo a specular sulla popolarità di un libro famoso, e sulla curiosità dei lettori.

Spiritualizzazione del *Furioso*.

Dei due che s'accinsero alla strana impresa, l'uno è probabilmente un toscano: infatti la sua opera, intitolata *Il Furioso trasportato in argomento spirituale*, fu pubblicata a

Firenze (1589); l'altro è quel Cristoforo Scanello a cui furono attribuite le *Stanze sopra la morte di Rodomonte;* il suo *Primo canto dell'Ariosto tradotto in rime spirituali* fu publicato a Napoli nel '93.

Del primo di questi due opuscoli non ho saputo rintracciare un solo esemplare; potei bensì esaminare il secondo nella Trivulziana. È un canto di settantasei ottave (quante ne ha il primo nel *Furioso*), di cui solo le prime quattro ricordano in certi atteggiamenti di pensiero, nella scelta e collocazione delle parole, e finalmente nella rima le corrispondenti stanze del *Furioso;* nelle successive settantadue, che conservano per altro le stesse rime, l'autore, continuando l'argomento già annunziato, esporta i principi e i signori cristiani ad essere giusti e pii, a cercare il bene dei loro popoli, a non far guerre inique e disastrose. Cagione dei mali che affliggono il mondo, è l'invidia del demonio; e di qui (ott. 26) incomincia una specie di digressione sul Paradiso Terrestre e sul peccato di Adamo, che giunge sino alla fine del poemetto. Il libretto è molto raro; ne citerò qui la prima stanza.

> Le doglie, i gran martir, l'armi e rumori,
> Le crudeltadi e le ruine e 'l pianto
> E l'umane discordie e i grandi errori
> Del mondo pazzo e furioso io canto,
> Che 'l Pastor sommo, i Re e gl'Imperatori,
> Di risanarlo si potrà (*sic*) dar vanto
> A quelle unire l'aiutrice mano
> D'ogni Signore et principe Cristiano.

Altri tennero una via diversa. Essi tentarono di ridare ad Orlando la sua idealità leggendaria, di farne il perfetto tipo del cavaliere cristiano: e li aiutava nel loro intento sì la primitiva redazione della leggenda francese, e sì il ritrovarsi la vita dell'eroe descritta in alcuni antichi martirologi, come quella di un Santo.

Verso la metà del secolo il petrarchista Giambattista Filauro d'Aquila avrebbe composto, secondo attesta un contemporaneo « quindici canti in materia della saviezza di Orlando contro Lodovico Ariosto, chiamando il libro *Orlando Savio* »: ma il poema, di cui quegli diceva di possedere alcuni frammenti, non si ritrova più, nè certo lo videro il Crescimbeni ed il Quadrio, che pur lo citarono.

L'*Orlando Santo* del Graziano.

Si conserva invece, e fu stampato una volta nel 1597, due altre nel 1609 e nel 1659, l'*Orlando Santo* di Giulio Cornelio

Graziano (autore anche di un poemetto su la Vergine), del quale parlai diffusamente in altro mio studio. È in otto canti e contiene un'ampia e prolissa descrizione della rotta di Roncisvalle, tratta da un testo latino medievale, di cui ho invano fatto ricerca e che, come ho dimostrato chiaramente altrove, doveva esser condotto sulla cronaca del falso Turpino, su l' *Historia Caroli Magni*, attribuita erroneamente al famoso Iacopo de Voragine, e sul capitolo *De Sancto Rolando et Oliviero et aliis militibus martyribus* del *Catalogus Sanctorum*, compilato da Pietro De Nobili nella seconda metà del trecento.

Un suo lodatore scrisse che, se dobbiamo lode all'Ariosto, perchè colle sue molteplici invenzioni cantò più nobilmente le imprese di Orlando (*altius acta tulit*), ne dobbiamo non minore al Graziano, che le celebrò con più verità (*verius acta tulit*); ed un biografo afferma che scrisse l' *Orlando* in contrapposizione del *Furioso*.

Ora nel Graziano si leggono questi disgraziati versi:

Or come il Cavalier sì illustre e grande
Che non ebbe il maggior la Fede nostra,
Sendo temuto da tutte le bande
In pace e 'n guerra, in bagordar e in giostra,
L'odor di santitate oggi si spande
In cielo e 'n terra e 'l suo valor si mostra,
E far del nome suo si poca stima
Di lui scrivendo in vano verso e 'n rima.

Non di leggiadre vaghe donne e belle,
Nè di stolti, infelici e tristi amanti,
Nè di ben finte favole e novelle
Aspettate d'udir con dolci canti,
Nè che salisca le fulgenti stelle
De le fisse parlando o de l'erranti,
Voi che porgete a li miei versi orecchio,
Ma gli affanni d'altrui dir m'apparecchio.

Ora qui l'Ariosto non entra, parmi, se non indirettamente, chè si contano a decine i poemi ne' quali si tratta delle imprese avventurose o d'amore del paladino. Se per altro il Graziano non scrisse propriamente l'*Orlando Santo* per contrapporlo al *Furioso*, mirò a distruggere le leggende profane formatesi intorno all'eroe francese, leggende eternate nel poema ariostesco. E così la guerra mossa alla leggenda in nome della verità storica, attesta, per altra via, che la poesia italiana, la vera e grande poesia che emana dal popolo, sul cadere del cinquecento è finita.

CAPITOLO QUARTO

La parodia del poema cavalleresco nel cinquecento.

L'elemento comico nella poesia cavalleresca. — La *Moschaea,* il *Baldus* e l'*Orlandino* del Folengo. — Poemetti burleschi dell'Aretino e d'altri.

Elementi comici nella letteratura romanzesca.

Che la poesia cavalleresca dopo l'Ariosto dovesse lentamente esaurirsi, lo dice anche la parodia di codesta forma letteraria apparsa in questo stesso secolo, anzi negli anni in cui faceva in essa le sue migliori prove l'arte italiana.

Badiamo bene: non c'è genere letterario che possa sfuggire alla parodia, e meno degli altri il genere romanzesco, caratteri del quale sono appunto la sublimità e l'esagerazione. Il sublime può dar facilmente nel ridicolo, e l'esagerato nel burlesco; se un personaggio grave accentua i suoi atti e passa il segno, muove facilmente a riso; e se un valente schermitore vi racconta le sue prodezze spacciando per vero quello che non è, voi gli negate fede, e vi vien voglia di metterlo in caricatura.

Di tali elementi grotteschi e ridicoli non difetta la stessa letteratura francese più antica: gli Italiani poi, forse perchè le leggende cavalleresche non dicevano nulla, o quasi nulla, al loro sentimento religioso e nazionale, di quegli elementi non si scandolezzarono, anzi, se mai, lasciarono correre quella vena di comicità che scaturiva talvolta dallo stesso racconto. Il Pulci, indulgendo al suo ingegno bizzarro, narrò in tono di scherzo le avventure di Orlando, senza aver punto l'intenzione di parodiare la cavalleria; nè tale intento ebbe il Boiardo, chè anzi, ammirando sinceramente il valore e la gentilezza de' suoi eroi, non fece mai compiere da loro imprese buffonesche: il suo scherzo non intacca mai l'anima del racconto, e il riso di lui non è già fine a se stesso, ma elemento artistico, e, sto per dire, necessario in un poema cavalleresco scritto da uno spirito colto ed eletto.

Dove propriamente (così almeno io giudico) si mostra per la prima volta la caricatura del racconto cavalleresco, è nel *Mambriano*.

Un episodio del *Mambriano*.

I Saberiti sono sconfitti al suono di certi pifferi, sentendo il quale ed uomini e cavalli sono costretti a danzare pazzamente (III, 61-69). Quivi pure è il racconto del folle amore di Pinamonte. Il vecchio re, innamorato di Bradamante, accetta di pugnare con lei, ed è tale la sua impazienza di possederla, che di buon mattino si leva e si reca al luogo del combattimento. Quivi, avendo vegliato tutta notte, s'addormenta, ed è condotto da quella, per beffa, nel suo padiglione. Grande è la sua meraviglia quando si desta, ma la donna gli fa credere che l'ha abbattuto colle armi in mano: ed il vecchio innamorato ne rimane così persuaso, che dichiara sentirsi indolenziti « il cor, le coste, il petto, e quei precordi che attorno gli stanno », onde si manda a chiamare un barbiere, che gli trae « ben otto oncie di sangue ». Invano, per farlo rinsavire, i suoi gli raccontano una novella; egli è così cieco, che accetta perfino di danzare alla presenza della fanciulla, avendo indosso solo il farsetto. Ma sul più bello della danza cade in modo sconcio, e mostra ignude le parti vergognose, onde rimane vituperato (XV, 40; XVII, 20).

Questo racconto potrebbe stare benissimo in un poema eroico, per esempio nella *Secchia rapita*, dove (si noti la coincidenza, mettiamo pure fortuita) il conte di Culagna si crede ferito a morte in duello, e non ha pur ricevuto un colpo. Ma qui si tratta di parti brevissime di un lungo poema, nè sarebbe bene l'insistere a voler trovare nel *Mambriano* la parodia dei racconti cavallereschi: come di parodia non è da parlare affatto a proposito delle parti comiche del *Furioso* o dei *Cinque Canti*. Ad ogni modo se in un poema intenzionalmente serio, come il *Mambriano*, si sono introdotti siffatti racconti, non farà meraviglia veder sorgere da un momento all'altro la parodia. E la parodia vera, intenzionale, cosciente appare nel primo ventennio del secolo per opera del Folengo.

I poemi del Folengo.

Al Folengo la critica letteraria moderna ha reso giustizia mostrando che, come la sua vita non fu di uomo vizioso, dato a turpi piaceri, implicato in amori riprovevoli, così le opere (a parte alcune intemperanze, cagionate da ragioni personali, ed alcune esagerazioni di moda) non sono il prodotto soltanto di un cervello balzano, ma hanno in sè elementi morali note-

voli, e contengono intendimenti satirici e parodiaci degni di considerazione. A me, naturalmente, tocca parlare di lui solo in tanto quanto egli o parodiò la poesia cavalleresca o la volse a satireggiare usi, costumi, difetti e vizi dell'età sua.

Le scritture del Folengo nelle quali apparisce più o meno evidente l'intenzione di satireggiare la cavalleria, sono tre: la *Moscheide*, il *Baldus* e l'*Orlandino*.

La *Moschea*.

La *Moscheide*, o più propriamente *Moschaea*, è opera giovanile, scritta da lui in Bologna, dopo aver abbandonato il convento, e mentre studiava sotto il Pomponazzi; essa però fu pubblicata dall'autore solo nel 1521, insieme colla seconda redazione del *Baldus*. Vi si narra una guerra tra le mosche e le formiche, alleati di quelle i tafani, le zanzare, i moscerini, e di queste i pulci, le cimici, i ragni.

A Sanguileone, sire delle mosche, annunzia che Granestore, re delle formiche, ha fatto strage della sua schiera. Egli convoca un concilio, e si bandisce la guerra. Quando gli alleati sono giunti a Moschea, il re li passa in rivista, indi l'esercito sale sulle navi e fa vela verso il regno dei nemici (I). Questi, d'altra parte, si sono preparati alla difesa. Giunge, dopo aver perduto alcune delle navi in una fiera burrasca, l'eroico Siccaborono, re dei moscerini, e attacca le formiche: sopravvengono gli altri e la battaglia diventa generale (II). Le mosche muovono poi all'assalto della città, ma sono volte in fuga. Solo Siccaborono fa prodigi di valore, e uccide in duello Granestone, il re dei nemici; ma egli non può impedire la sconfitta de' suoi. Intanto gli dei assistono atterriti alla pugna e si vedono le mense imbrattate dagli avanzi dei corpi dei caduti. Siccaborono resta chiuso nella città, ma si difende bravamente, e riesce a porsi in salvo. Qui il poemetto rimane interrotto.

Classica ne è senza dubbio l'ispirazione, chè la *Batracomiomachia* attribuita ad Omero, era già nota in Italia, anche per traduzione fattane dal Sommariva, ma il contenuto di esso ci trasporta in pieno mondo cavalleresco. Infatti gli eroi, chiamiamoli così, del poema hanno gli stessi atteggiamenti dei cavalieri, e come loro si comportano nelle cose di guerra. L'azione generale poi (fatta eccezione per l'intervento degli dei) è tolta di peso dall'*Innamorato*, dove si narra la spedizione di Agramante contro Carlo Magno; il consiglio, la rivista, il viaggio per mare, la battaglia, l'assedio hanno perfetto riscontro nel

poema del Boiardo. Siccaborono, che per terra e per mare corre seri pericoli, è pretta imitazione di Rodamonte; la burrasca che sbatte quest'ultimo sulle coste di Francia, è qui quasi tradotta, e intere ottave trovano riscontro nei bizzarri e pur eleganti distici maccheronici del Folengo.

Il Bojardo, per esempio, così descrive Agricane, che pugna contro i nemici:

> Nè lui se può da tanti riparare,
> Dardi e saette adosso li piovia . . .
> Rotto è il cimier, che penne non appare,
> E il scudo fracassato in braccio avia:. . .
>
> (P. I, 43)

e il Folengo traduce:

> Vix reparare potest tantam se contra brigatam,
> Iugiter armorum spissa procella fluit.
> Spennachiatus erat cimmerus desuper elmum,
> Spezzatur brazzus targa repente suus.

Eppure io non credo che il Folengo avesse propriamente di mira la satira del romanzo cavalleresco, e tanto meno che sia questa la sola opera nella quale appaia netta la premeditazione satirica della cavalleria. Chi giudicò a questo modo, ha scambiato il concetto di satira con quello di travestimento burlesco. Se bene si consideri, infatti, la materia della *Moschea*, che vi si trova? Un racconto tratto dall'*Innamorato*, nel quale al posto di guerrieri vediamo insetti, che si diportano, per altro, come esseri ragionevoli: anzi talvolta ci fanno perfino dimenticare d'essere insetti.

Dove sono qui le esagerazioni, i personaggi ridicoli, i colpi smisurati, le descrizioni caricate, il grottesco, il marchiano, elementi caratteristici della parodia? Eroicomico è dunque il poemetto, ma esso vuol essere considerato come il frutto d'un ingegno vivace e bizzarro, che trova gusto nel rinarrare in forma maccheronica e attribuendole ad insetti, imprese, lotte, avventure raccontate da altri sul serio: non vi si deve cercare un deliberato proposito di gettare il ridicolo sopra un genere letterario in voga.

Il *Baldus*.

Ma parodia vera e propria è invece il lungo poema maccheronico *Baldus*, attorno al quale l'autore cominciò a lavorare giovanissimo, e che apparve la prima volta nel 1517 (un anno dopo la pubblicazione del *Furioso*), ma contro il suo desiderio, in diciassette libri. Il poeta per altro vi spese attorno nuove cure, aggiunse otto libri, alcuni dei quali allargano la

tela del poema, altri ne compiono l'azione, che era come imperfetta, rinnovò lo stile, e lo diè fuori nel 1521, proprio nello stesso anno in cui usciva rinnovato anche il poema ariostesco. E nuove cure ebbe per rispetto all'arte una terza edizione, ma la volgata, diremo così, è quella del '21. L'argomento è nuovo e bizzarro: un cavaliere francese, discendente da Rinaldo, rapita Baldovina, fugge con lei in Italia. Trova ospitalità presso un contadino di Cipada, borgata del Mantovano, e quivi la donna si sgrava di un bimbo, Baldo, che viene allevato dal buon villano, perocchè la madre è morta dandolo alla luce, ed il padre peregrina per il mondo. Il fanciullo, appena ha imparato a leggere, s'abbatte in alcuni libri di cavalleria, il *Bovo d'Antona*, l'*Ancroia*, la *Spagna*, l'*Altobello*, l'*Innamoramento di Carlo Magno*, e l'animo naturalmente generoso s'infiamma, a quella lettura, del desiderio di compiere colla spada gloriose imprese. Lasciati da parte i libri di grammatica e di rettorica, egli comincia a menar le mani e piace ad un signore del paese, che, condottolo seco a Mantova, gli fa insegnare l'arte della spada. Divenuto poi, coll'astuzia, governatore di Cipada, sfoga il suo ardore battagliero dandosi con alcuni sozi, degni di lui, alle imprese più pericolose. Primeggiano tra quelli Fracasso, un discendente di quel Morgante, che aveva per arme un battaglio di campana; Cingar, un impasto di birboneria e di audacia, simile al Margutte del Pulci, e Falchetto, strano essere, mezzo uomo e mezzo cane, come il Pulicane del *Bovo*. Il figlio del villano a cui Baldo ha carpito l'eredità paterna, ricorre ai tribunali, assistito da Tognazzo, un uomo molto accorto per contadino; e il manesco discendente di Rinaldo viene, non senza grande contrasto, imprigionato. Gli amici pensano a liberarlo, ed anima della congiura è Cingar, il quale ne giuoca di tutti i colori ai nemici di Baldo, ai giudici, alla sbirraglia. Finalmente Baldo è liberato dall'astuto Cingar, ed allora essi, raccolti attorno a sè dei compagni, abbandonano il paese e si dànno a correre per il mondo, come cavalieri erranti, in cerca di avventure. Le loro imprese sono le stesse compiute dai cavalieri brettoni, con questo di più, che essi viaggiano per terra e per mare, nei paesi più remoti (trovano anche il padre di Baldo, che gli parla dei suoi futuri destini) e hanno la ventura di intoppare la strada per cui si scende all'inferno. Nè tutto questo è già effetto del caso, ma sì disposizione della Provvidenza, la quale li aiuterà colla sua grazia affinchè riescano

nel loro intento. Laggiù essi devono sostenere aspre lotte e contrasti, da cui escono vittoriosi: trovano pure la casa della Fantasia, dove penano i filosofi, ed un'enorme zucca, in cui soffrono duri tormenti coloro che hanno spacciato delle fole: scienziati, poeti, romanzatori. Il poeta lascia quivi nell'inferno i suoi personaggi.

Nel *Baldus* si possono vedere come un prologo e tre parti principali: la nascita e la giovinezza dell'eroe; i suoi casi fino a che viene liberato dalla prigione: le peregrinazioni per il mondo, ed infine il viaggio all'inferno.

La parodia della cavalleria.

Il prologo e la parte seconda evidentemente sono stati ispirati al poeta dalla lettura dei racconti romanzeschi, e contengono la parodia del mondo cavalleresco; la parte prima è una rappresentazione satirica della vita borghese, l'ultima una parodia della *Commedia*. Del resto, ove si consideri che sono stati i poemi cavallereschi quelli che hanno (come a Don Chisciotte) fatto girar la testa a Baldo, si conchiuderà che la parodia involge, per dir così, tutta l'opera. Anche la descrizione del viaggio dei tre compagnoni all'inferno, che è compresa nei tre ultimi libri ed è stata aggiunta all'edizione del 1521, oltre che dalla *Commedia*, può essere stata suggerita al poeta, almeno in parte, dai poemi cavallereschi, dal *Guerin Meschino*, dall'*Ugo d'Alvernia*, dallo stesso *Furioso*. Anche dal *Furioso*, chè il bizzarro mantovano, se intendeva realmente gettare il ridicolo su tutta quella fungaia di poemi cavallereschi che erano pullulati in Italia fra il tre e quattrocento, e continuavano a stamparsi sul principio del cinquecento, aveva troppo vivo il pentimento dell'arte, sì che non gustasse opere come il *Morgante*, l'*Innamorato*, il *Furioso*. Il fatto stesso che di qui egli ha tratto molti elementi del suo racconto, dimostra che li apprezzava altamente; e allo studio del poema ariostesco devesi attribuire quel di più d'arte e di finitezza che troviamo nella seconda redazione del poema. La quale arte si manifesta specialmente nella evidenza con cui sono ritratte le scene più varie, nella vivezza con cui dipinge i suoi personaggi, ognuno dei quali ha un suo carattere che non si smentisce mai, nella vena inesauribile dei paragoni e delle immagini.

Tutto questo poi acquista maggiore attrattiva dal tono comico del racconto. La comicità del *Baldus* mal si saprebbe definire col guizzo di una parola, e non sarebbe esatto nemmeno dirlo poema eroicomico, sebbene così sia stato designato più

tardi da un traduttore. Ora essa consiste nella sostanza, cioè in un racconto ridicolo di imprese impossibili e di ardimenti smisurati, ora nella forma, cioè negli elementi particolari d'un racconto sostanzialmente serio, nell'atteggiamento d'un personaggio, nel suo aspetto, nelle sue parole, nei termini di confronto a cui ricorre il poeta. Una volta è una scenetta della vita reale naturalmente ridicola, un'altra è una scena fantastica che riproduce, con intendimenti satirici, scene reali; ora è la sproporzione tra la contenenza e la forma, ora lo scherzo equivoco, ora il motto arguto, ora la beffa maliziosa, ora l'allusione; il tutto poi in quella lingua così, mi si passi l'espressione, suggestivamente comica, dove la maestà del latino contrasta colla volgarità dialettale della fonetica e del lessico, in quei versi a cui nulla mancherebbe per essere bellissimi esametri, fuorchè i vocaboli veramente latini.

L'Orlandino. Le due opere esaminate sono in latino maccheronico; in italiano dettò il Folengo nel 1526 un poemetto *Orlandino*, che del resto ha relazione col *Baldus*, in quanto che vi si racconta con più largo svolgimento e con molte digressioni ed episodi quanto era stato narrato quivi nei due primi libri. Ci ha per altro questa differenza, che nel *Baldus* i casi di Milone e di Berta e la fanciullezza di Orlando sono come travestiti, e i nomi stessi sono cangiati; nell'*Orlandino* il poeta versifica propriamente l'ingenuo racconto dell'ultimo libro de' *Reali di Francia*. Precede una specie di introduzione, nella quale il Folengo, dopo aver invocato la protezione di Federico Gonzaga, marchese di Mantova, chè « mangian e bevon anco le Camene », sfoga il suo sdegno contro gli inetti compositori di poemi cavallereschi, i quali spacciano fole e menzogne.

Egli infatti, trasportato per opera delle streghe sopra un montone nella Gozia, ha trovato sotto un pietrone centocinquantamila volumi, tra cui « quaranta deche » di Turpino; tre di esse sono state tradotte in lingua nostra, dai quattro poeti romanzeschi celebri che lo han preceduto: dal principio della prima egli ha tolto quanto sta per narrare.

> Ma Trabisonda, Ancroia, Spagna e Bovo
> Coll'altro resto al foco sien donate:
> Apocrife son tutte e le riprovo
> Come nemiche d'ogni veritate.
> Bojardo, l'Ariosto, Pulci e 'l Cieco
> Autenticate sono, ed io con seco.

Passa poi in rivista i principali baroni francesi, introdu-

cendo in codesti primi canti tante stranezze e digressioni, che difficilmente si saprebbe trovare il filo che lega insieme le varie parti, e solo nel quarto viene a dire che Milone, innamorato di Berta, è nascosto dalla cameriera Frosina nella stanza di costei, e udito con quanto affetto quest'ultima parla di lui, le si appalesa e la sposa. Poco appresso, caduto in disgrazia di Carlo, per aver ucciso uno de' Maganzesi, rapisce la fanciulla. Imbarcatisi sopra una nave, sono dalla bufera trasportati in Italia. Berta, presa da Raimondo, un signore calabrese che vorrebbe abusare di lei, uccide l'audace e dopo aver errato lungamente per il paese, sola ed incinta, è accolta nella casa di un pastore presso a Sutri, dove si sgrava di un bel maschio.

Al momento solenne una frotta di lupi arrivano urlando alla caverna, onde il bimbo « per nome poi fu detto Orlando ». Il fanciullo cresce forte e robusto e si fa rispettare da ognuno.

Dopo infinite altre digressioni, tra cui la novella dell'abate Grifarrosto, con un disinvolto e malizioso « qui conta l'autore » il Folengo dice che Milone si ricongiunge finalmente con Berta.

Ma qui il poemetto finisce, forse perchè il poeta ha già detto quanto gli frullava nella bizzarra fantasia, e d'altra parte il racconto romanzesco non è che un pretesto alla satira. Invero non sa trovare altra ragione del suo arrestarsi a questo punto, se non che egli teme, continuando, di attediare il lettore.

> Potrei scriver ch'Orlando, fatto grande,
> Col suo cugin Rinaldo armati insieme
> Si ritornaro d'Asia in queste bande; . . .
>
> Ma voglio questa impresa sia d'altrui,
> C'ho detto assai, Signori, e forse troppo.

La materia del poemetto, come ognun vede, è di due specie, cavalleresca e, chiamiamola così, satirica, e quest'ultima comprende due buone terze parti di tutto il racconto; nè lo nasconde il poeta, il quale confessa sinceramente:

> Io dunque d'Orlandino canto poco
> Et molto piango de l'altar di Cristo.
> In fingermi pitocco movo a gioco.

Valore etico e letterario.

Il corpo stesso del poema, costituito dall'incontro di Milone e Berta, dalle loro avventure, dalla nascita di Orlando e dalla sua puerizia, esce, in qualche modo, dai racconti veramente cavallereschi. De' vari personaggi, il solo Milone (a prescindere da Orlando ancor fanciullo) appartiene alla cavalleria,

ed egli scompare ben presto dalla scena, per ricomparire solo all'ultima ottava dell'ultimo canto (VIII. 86), improvvisamente, per un capriccio del Folengo, che di questa strana apparizione getta la colpa sull'autore. Osserva poi giustamente qualche critico, che lo scherzo non si diffonde su ogni parte del racconto, nel quale vi hanno anzi tratti veramente epici, e che lo stesso Milone è ritratto con le sembianze del vero eroe. Se ne deduce quindi che la satira della cavalleria era forse nell'intenzione dell'autore, meno che la satira di altre magagne della società, quali la falsa religione, l'ipocrisia, la storta educazione dei fanciulli: e meno che il proposito di esporre opinioni religiose troppo libere, e di sfogare il suo sdegno contro gli stranieri.

È bello infatti sentire il poeta parlare con orgoglio dell'Italia (II, 59), imprecare a Francesi e Tedeschi che ne occupano il bel suolo (I, 43), e augurare un canchero ad ogni italiano, ricco o povero ch'egli sia, il quale « desidera in nostre stanze il tramontano ».

Il Gaspary vede la satira anche nella lingua, che non è di tipo toscano, ma intrisa di elementi dialettali, infiorata di idiotismi mantovani e di latinismi, adoperati con intendimenti burleschi. Si noti per altro che l'*Orlandino* è stato scritto dal poeta in poco più di due mesi.

L'opericciuola del Folengo fa pensare a quella omonima dell'Aretino, che abbiamo già visto non fortunato scrittore di poemi cavallereschi.

L'Orlandino dell'Aretino.

L'*Orlandino* è la vera caricatura, grossolana e plebea, del racconto cavalleresco. L'Aretino non è mosso a scrivere da intendimenti morali o satirici, nè prende a pretesto le finzioni romanzesche per isfogare risentimenti personali, sdegni rancori. Si direbbe che lo muova una cotale stizza contro quegli eroi di cui altri aveva saputo con tanta arte narrare le gesta, mentre a lui non avevano saputo ispirare che mediocri componimenti, di cui era scontento egli stesso. Le prime ottave del poemetto ci trasportano subito in mezzo alla volgarità più triviale. L'Aretino incomincia col caricare di improperi l'innocente Turpino a cagione del quale « ciascun poeta e ciarlatan valente » spaccia tante fole, che « d'aprir bocca si vergogna il vero »; per colpa di lui il Pulci, il Bojardo, l'Ariosto « si cacciano dietro » tante carote, e lo stesso « gran Pietro Aretino, vangelista e profeta », fa dire a Marfisa un sacco di bugie!

Che eroismo! che gentilezza cavalleresca! Carlomagno fu « un cacapensieri », Gano un « trufatello », Rinaldo un « uomo bestial senza cervello », Angelica, Bradamante, Marfisa, Alcina delle donnacce. Egli solo, l'Aretino,

che pel ciel vola
Con quel lume ch'è il sol da mezzo Agosto,

dirà, ora, il vero. Ma chi dovrà invocare nume propizio al suo canto? Non Marte, ch'è un poltrone, nè Cupido, una birba, ma un giovinetto « più bello di Narciso », che a Venezia doveva avere un nome d'infamia.

I paladini sono a tavola e mostrano il loro valore e il loro animo gettando sguardi furibondi su galline e pernici, stendendo « l'invitta mano » su innocenti galline. Or fosti tu, esclama Astolfo volgendosi ad un cappone,

quel valent'uom di Mandricardo
Che in pezzi ti farebbi adesso adesso.
E detto ciò, pien d'animo gagliardo,
In due bocconi, con terribil possa,
Lo divorò con furia in carne et ossa.

E Rinaldo assale eroicamente un fagiano, Orlando una gallina. A un certo punto Oliviero tira un quarto di montone addosso a Gano, che cade tramortito, ma risentitosi giura aspra vendetta:

Et per questa cagione in Roncisvalle
Condusse Orlando a morir con sua gente,
Et chi dice altro, mente stranamente.

Sopraggiunge un nemico a sfidarli. ma ognuno è sordo alla voce dell'onore; Orlando stesso si ritira colla scusa d'andar « a fare un servizio ». Finalmente Astolfo si decide a scendere in campo, ma vuol prima confessarsi e far testamento. Poi di nuovo nicchia; alla fine, sollecitato da Carlo, svergognato dal nemico, muove contro di questo, vomitandogli contro delle ingiurie e minacciandolo altamente; senonchè al primo urto cade al suolo, e domanda pietosamente al rivale di risparmiarlo, il che ottiene facilmente.

Siamo alla sesta stanza del canto secondo, e il poemetto è incompiuto. L'invenzione, dati gl'intendimenti satirici dell'autore, è felice, e se ne gioveranno un secolo dopo il Tassoni, per il duello fra Titta e il conte di Culagna, e il De' Bardi; ma la caricatura è grossolana, esagerata, la forma non ha avuto le cure sapienti di chi scrive con vero sentimento d'arte. lo

scherzo è sguaiato, talora osceno, come si può aspettarsi da tale autore. Mancava a lui il sentimento non mendace che accendeva l'animo del Folengo, la fine arguzia dell' Ariosto, la festevolezza del Berni: anche nel satireggiare egli non sa adoperar altra arma che l'invettiva, lo scherno, le contumelie, e le figure da lui ritratte ti muovono più a nausea che a riso. Ad ogni modo può piacere questo breve racconto (e se non fosse breve, finirebbe coll'annoiare) per certa « franca e rude originalità », e piacque infatti nel cinquecento, in cui fu stampato a parte, travestito, rimutato, e fece le spese al buon tempo di tutta una generazione.

Quando ponesse mano all' *Orlandino*, scritto probabilmente nel giro di pochi giorni, non sappiamo; certo dopo aver pubblicato la *Marfisa*.

L'*Astolfeide*.

Di questo stesso tempo sarà l'*Astolfeide*, altro poemetto giocoso rimasto incompiuto, e che mi è noto per quanto ne scrisse il Gauthiez, il quale trovò in una biblioteca di Francia l'unico esemplare noto. Il titolo è questo: *Astolfeide . . . . che contiene la vita e fatti di tutti li Paladini di Francia et di dove nacque la casa di Maganza et chi fu Gano et di che gente et conditione fu la sua genealogia, cosa bellissima di amore et gran battaglie d'Orlando et di Rinaldo*. Non badiamo al titolo, in cui probabilmente l'Aretino non ha parte, e che non risponde affatto al contenuto del poemetto. Nel quale l'autore, riproducendo quasi l'argomento dell'*Orlandino*, racconta che i paladini stavano scaldandosi al fuoco, quando il gigante Arcifanfano appare davanti al castello e li sfida a battaglia. Essi non gli dànno retta, ma poi si fanno coraggio e muovono contro di lui. Il gigante è preso e, per consiglio di Turpino, evirato; e l'operazione è quivi descritta. Ma anche questo poemetto è rimasto al terzo canto: l'Aretino dovette forse confessare a se stesso che nemmeno la poesia eroicomica era per lui.

Non sono un poemetto eroicomico, come farebbe supporre il titolo, *Le semplicità over gofferie de' Cavalieri erranti contenute nel Furioso* (senza indicazione alcuna) di Bartolomeo Orivolo, trevisano, autore del *Ruggero* già ricordato. In quelle settantasette stanze l'autore passa in rivista i personaggi ariosteschi, dicendo sul loro conto quello che gli frulla per il capo, ragionando de' loro atti e delle loro parole e intercalandovi scherzi grossolani o salaci: il tutto senza alcun sentimento di arte, « in lingua di contado ».

Altri poemett.

Cito appena un raro poemetto d'anonimo: *Le valorose prove degli arcibravi Paladini, nelle quali intenderete i poltroneschi assalti e le ladre imprese e' porci abbattimenti e' ladri gesti, gli scostumati vitii e le goffe nomee, nuovamente composte . . .*, stampato a Firenze nel 1568. È un volgarissimo racconto, di una sessantina di ottave, distribuite in due canti, nel quale si accenna a ridicole imprese di Carlo Magno. Codesta sciatta parodia fu confusa dai vecchi critici colle *Stanze sopra la rabbia di Macone*: diciasette ottave, piene di strampalerie, e scritte per scimmiottare il racconto epico de' cantastorie, le quali furono a torto attribuite al capitano Piero Strozzi anche da editori moderni.

Tirando adunque la somma, che cosa ci dà il cinquecento in materia di poesia eroicomica? Se consideriamo che i poemetti ricordati per ultimi non hanno alcun valore letterario, che quelli dell'Aretino, brevi ed incompiuti, sono stati scritti, forse, in un momento di sconforto per la mala riuscita di un vero poema cavalleresco, dobbiamo dire che il solo Folengo trattò felicemente questo genere letterario: ma l'azione di genere cavalleresco è in lui più che altro un pretesto per esporre le sue idee su gli usi, le credenze, i vizi dell'età sua; e ad ogni modo egli non satireggia il romanzo cavalleresco per se stesso, ma le inette composizioni, senz'arte nè gusto, che erano la delizia del pubblico meno colto. La parodia tocca i guastamestieri, non i veri artisti, non il genere in sè, ma in quanto pretendevano trattarlo e gustarlo dei poeti ed un pubblico che non erano preparati a ciò. Infatti, nonostante lo scherno gettato sui poemi di cavalleria, questo continuò la sua naturale evoluzione, fu trattato da artisti non mediocri, cedette la parte migliore e ancora vitale di sè al Tasso. Solo nel secolo successivo, spenti gli ultimi bagliori dell'ideale cavalleresco, esso finirà del tutto, o meglio diventerà strumento di riso o esercitazione piacevole di qualche solitario letterato.

CAPITOLO QUINTO

Il poema cavalleresco nel sei e nel settecento.

Poemi cavallereschi del seicento. — L'elemento romanzesco nei poemi eroici. — La parodia. — Le ultime propaggini del romanzo cavalleresco.

Il poema cavalleresco nel seicento.

Abbiamo visto come il poema cavalleresco, mutatesi le condizioni morali della società e trasformatosi il gusto letterario, si fosse venuto, attraverso il cinquecento, modificando esteriormente, e (se è permesso adoperare un' espressione un po' cruda, ma efficace) nella lotta per la propria esistenza, avesse dovuto adattarsi all' ambiente e cambiar quasi sua natura. Per altro nemmeno questo bastò a mantenerlo in vita: esso era fatalmente destinato a scomparire, come forma letteraria rispondente ad altri tempi e ad altri costumi. Infatti nella prima metà del seicento esso non esiste quasi più, o assume le parvenze del poema epico, e come tale tenta mantenersi le grazie del pubblico; ma ben presto, coinvolto nella stessa sorte destinata al poema eroico, non è più preso sul serio, e deve acconciarsi a diventare ridicolo. Fuor di metafora, i poemi cavallereschi puri nel seicento si contano sulle dita; abbiamo invece de' poemi epici che fanno larga parte al genere romanzesco, o dei poemi burleschi, varî di intendimenti e di natura.

De' poemi cavallereschi puri il *Guidon Selvaggio* (Venezia 1649) di Pietro Michiele, incompiuto, è pressochè sconosciuto; fu ammirato invece il *Ruggero* del Chiabrera, che vide la luce postumo nel 1653.

Il *Ruggero* del Chiabrera.

Nel suo *Ruggero* il Chiabrera continua la materia del *Furioso*, narrando come Alcina, alla quale la sorella, la saggia Logistilla aveva tolto il regno, imprigiona questa. Melissa sollecita Ruggero a liberarla, ed egli, ammaestrato da Atlante, si presenta ad Angelica pregandola che gli dia il famoso anello incantato; ma ella, per consiglio d'Amore, ricusa; anzi Ruggero è imprigionato da Morgana, per far piacere ad Alcina.

Sofia ad istanza di Bradamante, di Malagigi e di Atlante comanda a lo Scaltrimento di liberarlo; e questi fa spuntare una fiera gelosia nell'animo delle due amanti di Ruggero, sicchè Morgana, per dispetto, scioglie il cavaliere, il quale, vincendo ogni sorta d'incanti, giunge a Logistilla e la libera.

Il poema, in verso sciolto, ha tono del tutto epico, sebbene in qualche luogo si accenni alle imprese compiute dall'eroe nel *Furioso;* vi abbondano i personaggi allegorici, ed accresce gravità al racconto il verso sciolto. Basta citare, perchè s' abbia un' idea di codesto poemetto, le prime parole rivolte da Ruggero ad Angelica:

> Donna, che di virtute e di beltate
> Splendi per modo tal, che di bon grado
> Ti s'inchina ogni cor, s'unqua mia destra
> Adoprata si fosse in tuo servizio,
> Più francamente oggi farei mio prego. (c. IV).

La leggiadra e astuta fanciulla, creata dalla fantasia del Bojardo, è divenuta, dopo un secolo o poco di più, personaggio del tutto serio ed è rappresentata nello stesso atteggiamento che le eroine de' poemi classici!

Di altri poemi d'argomento romanzesco non ho notizia: giova per altro notare come si ristampino nel seicento molti poemi cavallereschi, composti nel secolo antecedente, e non soltanto opere le quali, come il *Furioso*, s'imponevano all'ammirazione del pubblico, ma anche inette composizioni di oscuri letterati: per esempio, ha ben sette ristampe il *Guidon Selvaggio* di A. Legname (a cui si cambiò il titolo in quello di *Prodezze di Rodomonte*), sei i *Quattro canti di Ricciardetto innamorato* del Civeri e via via. Questi libri evidentemente dilettavano il grosso pubblico, che in essi cercava un pascolo alla fantasia, non il diletto estetico; ma anche di queste tendenze di un' età deve tener conto lo storico. Così non è a tacere di un singolarissimo libro, uscito nella seconda metà del seicento, dal titolo: *Viaggio in Ponente a S. Giacomo di Galizia e Finisterre,* del quale ho rinfrescato la memoria in un mio studio sulla rotta di Roncisvalle, e che ha avuto poi un illustratore quale invero non meritava, in Gaston Paris. Lo scrisse Domenico Laffi, oscuro letterato bolognese, autore di una tragedia e di altre descrizioni di viaggi a Lisbona ed in Terrasanta. Egli afferma di essere andato a Roncisvalle, di avere visitato una Chiesa, dove sono seppelliti gli eroi francesi morti

Un curioso libro.

tra quelle gole, di aver veduto proprio il corno e la spada di Orlando. Il buon bolognese, la cui relazione fu, per così dire, discussa da Gaston Paris sul luogo stesso che fu meta del suo pellegrinaggio, cioè a Roncisvalle, non racconta, come parrebbe a prima vista, delle panzane; ciò che egli ha veduto, esiste realmente; solo che egli crede ciecamente nella autenticità di quei ricordi e, scrivendone in patria, fa qualche confusione, cioè riferisce in buona fede di aver veduto in una chiesetta presso il luogo della battaglia, ciò che invece gli è stato mostrato nel museo di Madrid ed altrove.

« Entrammo sotto un gran voltone dentro dal quale a mano dritta vi sono di moltissimi sepolcri antichi, dentro de' quali si conservano le ceneri di molti Re, Duchi, Marchesi, Conti, Paladini e Signori, che morirono in quel gran fatto d'armi, memorabile per tutti i secoli.

A mano manca poi è la Chiesa maggiore, la quale è antichissima: la fece già fare Carlo Magno e vi diceva Messa il Vescovo Turpino .... Avanti di detto altare (l'altar maggiore), evvi una grande e grossa ferriata, e molta alta, alla sommità della quale vi è attaccato il corno d' Orlando, della lunghezza circa due braccia, et è tutto d'un pezzo, ha una fessura da una parte, dove esce il fiato, la quale dicono che gli la fece allora, quando sulla cima de' Pirenei il suonò, per chiamare Carlo Magno, che stava attendato a S. Giovanni di Piediporto, aspettando il detto Orlando, quale era andato a pigliare il tributo da Marsiglio re di Aragona. Qui vicino a detto corno vi sono due mazze ferrate, una di Orlando, l'altra di Rinaldo, da loro adoprate nelle battaglie, le quali portavano attaccate agli arcioni.

Egli poi crede suo debito narrare per disteso l'eccidio dei cristiani, deducendolo come afferma, *dalla Rotta di Roncisvalle et altri autori*, e nel suo racconto sono alcuni tratti ignoti alle redazioni antiche e recenti di quella leggenda. Il suo libro ha avuto tre altre ristampe, tanto vivo era ancora l'interesse per i racconti cavallereschi.

Ma la nostra attenzione sarà più utilmente rivolta ad alcuni poemi eroici, sui quali è manifesto l'influsso della poesia cavalleresca.

Nota giustamente il Belloni che la polemica su l'Ariosto ed il Tasso, o meglio sul poema epico ed il romanzesco, ha nel seicento una pratica soluzione, in quanto si accetta come legittima la fusione tra gli elementi propri di quelle due forme letterarie: tutti vogliono seguire il Tasso, ma in realtà risentono dell'influsso dell'Ariosto, ed inconsapevolmente lo imitano. Io non so se sia esatto dire che questa imitazione non è cosciente: chè, se in alcuni di quei poemi la parte romanzesca pare quasi essersi introdotta a forza, e quasi malgrado l'autore, in altri essa penetra in larghissima misura, ed hanno parte notevolis-

sima nell'azione Orlando, Rinaldo, Bradamante, Ruggero non solo, ma anche Ferraù, Sacripante, Angelica.

Poemi eroico cavallereschi.

Dirò qui qualche cosa solo di quei poemi epici, che ci presentano appunto codesta mescolanza con elementi romanzeschi. Ognun vede che, non potendosi alterare una leggenda la quale aveva ormai messo così profonde radici, era necessario scegliere argomenti epici nei quali potessero ragionevolmente aver parte i cavalieri carolingi; e un argomento cosiffatto si presentava spontaneo nella spedizione di Carlo Magno contro i Longobardi, al quale aveva già rivolto la mente il Tasso.

Lo stato della Chiesa liberato di G. Gabrielli.

Il primo poema in ordine di tempo è *Lo stato della Chiesa liberato*, del senigallese Girolamo Gabrielli, uscito nel 1620. Ravenna è assediata da Desiderio, e un esercito di Romani muove per liberarla. Giustino, il più forte fra essi, combatte sotto le mura della città in singolar certame con Rosmonda, una fanciulla che tratta l'armi con maestria e coraggio. Il duello è interrotto, e Giustino si ritira in un chiostro a sanar le sue piaghe. Quivi ha una visione: potrà visitare i regni d'oltre tomba, se riuscirà, prima, ad uccidere il mago Licofronte e coglierà un ramo d'oro da un albero che cresce in una foresta meravigliosa. Giustino compie queste imprese, e può così fare il suo viaggio oltramondano. Intanto Iddio stabilisce di concedere vittoria a Carlo Magno, che, richiesto di aiuto dal papa, si prepara a discendere in Italia, accompagnato dai suoi baroni, Orlando, Rinaldo, Ruggero, già sposo di Bradamante, Gano, Turpino. La guerra è condotta da ambe le parti con grande bravura, chè anche Desiderio è forte di alleati ed ha nel suo campo Oronte, un guerriero che osa affrontarsi con Orlando: anzi un duello tra questi due, in cui il pagano resta ucciso, finisce la contesa. Al racconto principale s'intrecciano molti episodi secondarì, vendette, innamoramenti, diserzioni di cavalieri sviati dal campo dall'amore di qualche donzella. Ruggero muore per tradimento di Gano il giorno in cui Bradamante dà alla luce un bambino, e Marfisa, divenuta sposa di Guidone, ne vendica la morte insieme colla cognata. Quest'ultimo episodio si collega strettamente colla materia del *Furioso*, e dal poema ariostesco è imitato anche il modo di intrecciare i racconti, spezzandoli e riallacciandoli opportunamente, per renderli più interessanti.

Lasciando da parte l'*Italia liberata* di Onofrio d'Andrea, mediocrissimo poema che svolge lo stesso argomento e nel quale

ci si fanno innanzi Rinaldo, Guidon Selvaggio ed altri personaggi romanzeschi, diamo uno sguardo al *Carlo Magno ovvero La Chiesa vendicata* di Girolamo Garopoli. Il titolo farebbe pensare ad un poema epico, anzi religioso, ed infatti n'è argomento la contesa tra i Longobardi ed i Franchi, venuti in soccorso del pontefice: ma invece esso è di pretta imitazione ariostesca, anzi « dal *Furioso* oltre al peculiar carattere della azione, sono imitati i modi dello svolgimento, e discendono per dritta linea le fila dell'intreccio ». In un certo senso si direbbe che esso è, nella parte romanzesca, una continuazione del *Furioso*. Così Ferraù, che l'Ariosto ci presenta per l'ultima volta abbattuto da Bradamante e in colloquio con Ruggero, vien qui stimolato da Aletto a mettersi dalla parte dei Longobardi e combattere con essi. Sacripante, che andava « dietro alla pista » di Angelica (XXXV, 56), continua nel poema che stiamo esaminando, la sua inchiesta; giunto ad un ruscello, indossa le armi fornitegli dall'ombra di Argalia, dopo aver deposto le sue, che sono invece prese da Medoro, il quale aveva per gelosia abbandonata Angelica. Questa, andando in cerca di lui, corre vari pericoli: una volta giunge in buon punto a liberarla Marfisa, che ella non riconosce, e della quale s'innamora credendola un maschio. Non manca poi nel poema il solito episodio del cavaliere più forte del campo cristiano, schiavo dei vezzi di una donna, che qui si chiama Ermidora. Lotario per amore di lei difende un trofeo, il quale, finchè stava diritto e saldo, era come, la salvaguardia del regno Longobardo. Sopraggiunge poi, per volere divino, a liberarlo dall'incanto e restituirgli la coscienza del suo dovere, Luigi, vivente nell'antro di Isvar, e solo allora può aver fine la guerra ed i cristiani riportano vittoria.

Il Carlo Magno di G. Garopoli.

In questo poema la parte romanzesca contrasta apertamente colla parte epica del racconto, e non mancarono di rilevarlo i critici del tempo, uno dei quali censura il Garopoli di aver introdotto troppi incanti, la qual cosa « oltre che deroga alla gravità del coturno eroico, ha di vantaggio un grave sentore di fantasia romanzata »: giudizio altrettanto goffo nella espressione, quanto vero nella sostanza. Se ne difende l'autore in una specie di apologia, e cita il meraviglioso dei poemi antichi e della *Gerusalemme*, e « le operazioni degli angeli e dei demoni »; ma la somiglianza tra le due specie di meraviglioso non ha qui che vedere. Eppure la parte romanzesca è forse la migliore del poema! Leggasi quel tratto (imitato dal

Furioso) in cui si descrive Angelica che sogna il suo Medoro oppresso da un gigante, e svegliatasi, trova il letto deserto (VI, 77-96), e l'altro in cui Sacripante, andando in cerca dell'amata donna, vede scolpiti negli alberi i nomi di lei e di Medoro (XI, 7-14), imitazione non infelice del noto episodio ariostesco.

La caduta de' Longobardi di S. Boldoni.

Per altra via si mise Sigismondo Boldoni, uno, forse, dei meno infelici seguaci del Tasso, che scrisse *La Caduta de' Longobardi*, ma non potè nè condurla a termine, nè limare la parte già composta.

Si affrettò a pubblicarla con qualche aggiunta il fratello Nicola, appena seppe che il Garopoli aveva composto il suo *Carlo Magno*, affinchè l'autore non paresse in qualche modo un plagiario, chè la tela del poema è pressapoco la stessa. Anche qui riappariscono alcuni de' personaggi romanzeschi, i quali, per altro, non hanno una parte considerevole nel poema, e si vedono come nella penombra, mentre risplendono di viva luce Vittorio, Torrismondo, Ermelinda, Rachiso, Rosmonda. Ad ogni modo la parte romanzesca è ugualmente notevole, e frequenti sono gli episodi, specialmente amorosi. Lasciando stare quanto il poeta racconta intorno alle imprese dei cavalieri di Carlo Magno (s'avverta che è già succeduto l'eccidio di Roncisvalle), troviamo anche qui donzelle innamorate, o rapite da' corsari, o racchiuse in palazzi incantati, che alla scorza degli alberi affidano la storia dei loro amori; incantesimi, per cui si odia o si cerca a morte chi prima si amava; maghe recate a volo per l'aria da' demoni, naufragi, fughe, inseguimenti: e tali racconti sono sapientemente intrecciati coll'azione fondamentale.

Del resto, codeste parti romanzesche, le quali pur piacevano ancora a' lettori del seicento, non bastarono a dare ai poemi citati la popolarità che forse speravano i loro autori. Gli elementi erano quegli stessi con cui il Bojardo e l'Ariosto avevano intessuto i loro immortali poemi, ma ormai erano sfruttati, e non poteva infondere ad essi quasi come nuova vitalità il cambiarne la parte esteriore. Nè fu miglior consiglio introdurvi gli stessi eroi carolingi, rappresentandoli con colorito veramente epico e restituendo ad essi la loro idealità leggendaria. Ormai da più di un secolo il pubblico era avvezzo a figurarseli quali li avevano dipinti que' due sommi, e farne de' personaggi da poema eroico era come snaturarli.

Come poteva un lettore di qualche coltura non avvertire il contrasto tra il tipo tradizionale di Rinaldo, impetuoso, leggero, pronto di lingua e lesto di mano, e il Rinaldo dipinto dal Garopoli, che va al papa ambasciatore di Carlo Magno, assiste ad un banchetto dato in suo onore, narra quivi le prime vicende della guerra, e poi, eccitato da Adriano, si reca a Venezia, a trattare col Doge, ed è spettatore di regate e feste con cui si solennizza l'alleanza tra la repubblica ed i Francesi! Che se alcuno è ritratto in modo conforme alla tradizione, egli ha ormai l'uniformità e la rigidezza del tipo, non le movenze e l'atteggiamento del personaggio vivo e vero; il che l'espone più facilmente alle risate della folla. E la folla rise veramente nel seicento alle spalle di questi e d'altri eroi!

La poesia eroicomica.

S'è già veduto come nel secolo decimosesto non si avesse una vera fioritura di poesia eroicomica, parodiante la poesia cavalleresca. Il Folengo si scaglia piuttosto contro i poeti guastamestieri che contro il genere in se stesso, e l'Aretino si direbbe che prenda a scrivere l'*Orlandino* e l'*Astolfeide* per la stizza di non aver saputo mettere insieme un buon poema. Nè l'uno nè l'altro poi vuol gettare il ridicolo sopra quello che ancor rimaneva vivo delle consuetudini cavalleresche, sopra le giostre d'amore, così frequenti nel cinquecento, sopra lo spirito guerresco, il desiderio di gloria, l'ammirazione del valore, la galanteria, quant'altro insomma era come l'espressione dell'ideale cavalleresco.

Ma nel seicento codesto ideale è ormai tramontato, e non ne restano più tracce nella vita. Invece che a giostre e torneamenti, si prende diletto agli spettacoli teatrali, ai melodrammi, alle commedie improvvisate; l'esercizio delle armi diventa mestiere, i cavalieri preferiscono conquistare l'amore della loro donna colle grazie della persona, la raffinatezza dei modi, la preziosità dei madrigali, anzichè che vincendo un avversario, o facendo un bel colpo di spada; e il cicisbeismo sostituisce l'amore cavalleresco. Davanti a que' cavalieri azzimati, eleganti, cingenti al fianco la spada, ma curanti solo le mondizie della persona, tronfi e orgogliosi non per coscienza del proprio valore, ma per la nobiltà del sangue, per il numero de' loro titoli, per lo sfarzo delle vesti, doveva sorgere spontaneo negli animi un sentimento di disprezzo, e venir su le labbra dell'osservatore lo scherzo pungente. Gli spiriti adunque erano naturalmente disposti a non prendere sul serio i racconti

di imprese eroiche, di ardimenti personali, di epiche avventure; e pur tuttavia inetti compositori si ostinavano a scrivere poemi intenzionalmente seri, a intessere lunghi racconti, nei quali cavalieri di fama tradizionale o personaggi di recente creazione conducevano a termine gloriose imprese: se c'era quindi secolo nel quale dovesse fiorire il poema eroicomico, era questo il seicento.

Aggiungi che, mentre, da un lato, o si spegnevano o andavano perdendo l'antico lustro e splendore famiglie nobili di vecchia data, una borghesia ricca, orgogliosa, intrigante, col lusso, col mestiere dell'armi, coi « compri onori » cercava di sollevarsi all'altezza di quelle, e i puntigli, le rivalità, le soperchierie dovevano offrire uno spettacolo ridicolo insieme e fastidioso. Non è improbabile che anche contro cosiffatte tendenze si appuntassero gli strali de' poeti eroicomici, e che essi si sentissero tratti a gettare il ridicolo sui costumi dei cavalieri, di cui i moderni scimmiottavano in qualche modo gli atti e i portamenti.

Vero è che il poema cavalleresco puro era ormai lasciato in disparte, o meglio, confondendosi col poema epico, aveva rinunziato alla sua personalità: perciò non tanto contro di esso doveva volgersi la parodia, quanto contro il poema epico quale s'era venuto atteggiando per opera del Tasso, e quale l'avevano nella sostanza rimaneggiato i suoi imitatori: un poema serio e svolgente un'azione collettiva, a cui prendono parte talvolta personaggi del ciclo carolingio, operanti come veri eroi, ma non insensibili all'amore. Veggasi infatti *La Secchia rapita*: essa narra non imprese individuali, ma un'impresa collettiva: mette in ridicolo non lo spirito d'avventura, ma l'eroismo guerresco e l'ardore di gloria. Però v'ha in essa un lungo episodio, che può considerarsi scritto con intenzione di satireggiare certi racconti ch'erano parte essenziale di ogni poema romanzesco.

Un episodio della *Secchia rapita*.

Mentre tra Modenesi e Bolognesi è tregua, appare al cospetto dei due eserciti una barchetta con entro due araldi, che recano una sfida: un cavaliere « per meritar l'amore di una donzella » combatterà contro chiunque si presenti a lui, e, riuscendolo vincitore, ne riceverà solo lo scudo, da offrir come trofeo alla sua bella. Molti accettano: intanto, calata la notte, appare un'isola in forma di nave, recante una colonna con uno scudo, destinato al vincitore, in cui era scolpito il vergognoso caso toccato a Grifone nella giostra di Norandino, e raccontato dal-

l'Ariosto. La giostra ha luogo, accompagnata da incanti e meraviglie: tra l'altro si mostrano anche due tori « d'insolita figura », che si precipitano poscia nel fiume, trascinando seco due cavalieri che avevano combattuto con loro e n'erano stati vinti; e un asinello, che ricorda molto da vicino quello di cui parla Bojardo nel canto quarto, parte seconda dell' *Innamorato*. Terminata che è la pugna, una donzella presenta a Renoppia gli scudi dei vinti, come omaggio dello sconosciuto vincitore; ma quella dichiara che non è mai stata « vaga d'incantamenti », e li gradisce quasi a malincuore. Si presenta poi di nuovo alla giostra un cavaliere (il conte di Culagna), e rimane vittorioso; ma un nano svela tutto l'incanto, e mostra che questi ha vinto appunto perchè il padre dello sconosciuto eroe aveva, per mezzo di arti magiche, fatto in modo che vincitore dello scudo di Martano doveva esser uno « tanto codardo che non trovasse paragone in terra ». In tutto questo strano, e diciamolo pure, bislacco episodio a me par di vedere satireggiate le giostre d'amore di cui sono così ricchi i poemi cavallereschi.

L'Avino Avolio Ottone e Berlinghieri del De' Bardi.

I quali sono veramente parodiati nell'*Avino Avolio Ottone e Berlinghieri* di Pietro De' Bardi, cominciato sulla fine del cinquecento, ripreso e compiuto nei primi quarant'anni del seicento, ma che vide la luce solo nel 1643. Il poema, detto anche *Poemone*, prende il titolo dalle ladresche imprese compiute dai quattro figliuoli di Namo di Baviera, e presenta nei primi canti una somiglianza notevolissima coll'*Orlandino* e coll' *Astolfeide* dell' Aretino, ed anche col *Baldus* del Folengo.

Anche qui l'azione principale è, o meglio, dovrebb'essere una delle solite guerre mosse dai Saracini contro Carlo Magno; e su questa trama s'intrecciano i casi avventurosi dei quattro protagonisti e dei loro compagni. Il poema si apre colla descrizione di un banchetto, nel quale i paladini lottano eroicamente contro piccioni e beccacce. Fosse questa, esclama Sansonetto, afferrando un'anitra in guazzetto,

la bizzarra
Marfisa, oh come io te la concerei!
Vorrei che 'l sangue ben grondasse a carra,
Con quattro colpi sol ch'io le darei!

e Salamone:

Io voglio Ferraù qui strangolare,
Mainasso e Falsiron vo' conciar peggio,
Di Grandonio e Sobrin vo' far macello
E far lor del mio corpo agiato avello.

Il De' Bardi rifà qui, quasi colle stesse parole, una scena tratteggiata dall'Aretino nei due citati poemetti; e dall'*Orlandino* è pur tolto il tratto che segue: Gano, colpito da un osso nella fronte, giura vendetta; intanto si presenta un guerriero del campo di Agramante, Sacripante, e sfida i cristiani, ma l'uno per una ragione, l'altro per un'altra rifiutano, meno Astolfo, il quale da ultimo cede vilmente alla paura e corre a nascondersi. Si fanno cuore i quattro fratelli, escono in campo, vincono il rivale, e tornano trionfanti a Parigi, accolti con ridicole dimostrazioni di onore. Avolio, che era stato imprigionato e liberato poi da Ricciardetto e Guottibuoffi (si ripensi qui ai casi di Baldo, nel poema folenghiano), si dà con loro alla campagna; avendo poi incontrato gli altri tre fratelli, compiono parecchie ruberie. Il caso li separa di nuovo, e Berlinghieri, assalito di notte in un bosco da una frotta di animali, si difende bravamente da un albero, indi si rifugia entro una trappola preparata per le fiere, da cui lo liberano Rinaldo e Orlando, che andavano ambidue in cerca di Angelica. Ferve intanto la lotta tra cristiani e saracini, un particolare curioso della quale (imitato esso pure dal *Baldus*) è che il diavolo Pastellone, riempie l'aria d'insetti molesti, che li fanno fuggire tutti quanti. Malagigi va a trovar la fata Morgana per sapere « il modo espresso » di liberare Parigi, e sente con meraviglia che a ciò sono destinati appunto i quattro fratelli. Ma essi sono in un luogo mirabile, nel quale stanno raccolte tutte le più delicate leccornie. Il mago distrugge l'incanto, narra loro già che un esercito di pigmei muove in soccorso dell'imperatore, e s'inviano tutti a Parigi. Il poema finisce come stroncato e quasi di sorpresa, col racconto della prodezza operata dai reduci paladini. Nel poema del De' Bardi c'è la caricatura grossolana e, sto per dire, aretinesca della cavalleria; i paladini sono divenuti esseri abbietti, buoni solo di rimpinzarsi di cibo e di commettere imprese ribalde, non hanno nè valore, nè astuzia, nè coraggio, e muovono piuttosto a schifo che a riso. Anch'essi, come gli eroi de' poemi eroico-cavallereschi, son trattenuti per forza d'incanti in un luogo delizioso, ma il loro piacere più grande è mangiare a crepapelle. L'autore della *Tancia* disse « nobile e venustissimo » questo poema, ma in realtà esso non ha altri pregi che la festevolezza della elocuzione.

Una parodia più fine e aristocratica del romanzo cavalleresco parmi vedere nel *Torracchione desolato* del Corsini, nel

Il *Torracchione desolato* del Corsini.

quale è un complicato intreccio di casi guerreschi e amorosi, di riconoscimenti, di avventure. Il poema narra di una lotta tra Alcidamante, conte di Mangone, e Lazzeraccio, signore del Torracchione, lotta originata dal rapimento di Elisea per opera del gigante Giunteo e di Bruno, figlio di Lazzeraccio e cavaliere errante. Il conte di Mangone manda ambasciatori a richiedere Elisea, di cui è innamorato, ma per errore gli viene consegnata Margherita, figlia del re di Caramania, che il figlio aveva salvata da morte nell'atto in cui stava per precipitarsi da una rupe.

Strada facendo si presenta un cavaliero (il quale altri non è che Polinesta, figlia del marchese di Radicofani, peregrinante per il mondo in cerca del padre e di una sorella) e vuol vedere la fanciulla che sta nella lettiga. Egli poi s'accompagna alla comitiva che si reca a Mangone. Il conte, riconosciuto l'errore, muove contro Lazzeraccio che invano dimanda pace, e lo sconfigge; vince poi gl'incanti di Dianora, distrugge il castello della maga Sirmaglia, dove Giunteo portava le donzelle che andava rubando, e libera Elisea, che, riconosciuta per figlia del marchese di Radicofani e sorella di Polinesta, è da lui sposata. Lazzeraccio, che ha sorpreso il fratello di lui, Casimiro, in compagnia di sua figlia Lesbina, lo prende, lo fa avvelenare e ne manda il cadavere al conte. Si rinfocola la guerra; Bruno, fatto prigioniero, si offre di combattere per la propria liberazione con un avversario, ma all'ultimo momento fugge e viene ucciso. Lazzeraccio perde la vita, e la città, assalita ed espugnata dai Mangonesi, vien poi distrutta da un portentoso incendio.

L'azione del poema corsiniano rassomiglia a quella dei poemi eroico-cavallereschi che abbiamo veduto così copiosi nel cinque e seicento, anzi è stato osservato, che ha tutti i requisiti per dar materia ad un poema di tal natura, ma l'intonazione del racconto è, per così esprimermi, tutta borghese; taluni nomi sembrano scelti con intenti giocosi, quali Banchella, Giunteo, Lazzeraccio, gl'incanti vi tengono una parte notevole, gli stessi Dei pagani intervengono nell'azione; scherzosa ed infiorata di arguzie è la elocuzione; onde non è dubbio che il Corsini vuole appunto parodiare quella forma letteraria.

Eppure alcune delle scene descritte dal Corsini, non istonerebbero in un poema del tutto serio; alcuni personaggi, come il conte di Mangona, Elisea, Polinesta, muovono a riso per il tono scherzoso della forma, non per le loro avventure, per i

sentimenti che esprimono, per gli atti che compiono! Evidentemente la materia s'atteggiava epicamente nelle mani del poeta, che pur voleva scherzare, e la forma non rispondeva all'intenzione dell'artista. Quale ne sarà la cagione? È il Corsini che ha posto mano ad un poema per il quale non aveva attitudini? Od è la materia cavalleresca, che trattata in poemi immortali e fissata, per dir così, nella coscienza del popolo italiano, mal s'addattava a diventare argomento di riso?

Tratti, episodi, personaggi romanzeschi s'incontrano in altri poemi eroicomici, per esempio nella *Presa di San Miniato* del Neri, nel *Catorcio d'Anghiari* del Nomi e via via, ma non è mio compito trattare partitamente di essi. Noterò solo che in molti di essi ricorrono alcuni « motivi », per esempio il paese di Cuccagna, e che in quelli i quali trattano argomento romanzesco, tra i personaggi cavallereschi s'introducono, compagni d'imprese e di avventure, personaggi volgari, per lo più del contado, e ciò mentre il Cervantes collocava accanto al valoroso idalgo l'umile Sancio Panza; segno che il romanzo cavalleresco, espressione della società feudale, si prepara a diventare il romanzo moderno. Del resto anche il poema eroicomico, parodia di quelli eroici e cavallereschi, va lentamente cedendo il campo al poema scherzoso. Un po' per volta l'elemento serio, passato necessariamente in esso dai primi, ed avente in principio una parte preponderante, si vien come restringendo, e cede il luogo agli altri elementi onde è costituito; la satira, o religiosa o civile, o morale, il grottesco, la burla, la parodia vi hanno parte sempre più larga, e fanno come sparire « le tracce dell'origine comune »; negli ultimi poemi del secolo si può dire che non vi sia ormai più nulla di epico, onde giustamente, più che eroicomici, son da chiamare giocosi e burleschi.

L'evoluzione del poema eroicomico

Ma, coincidenza senza dubbio singolare, i due poemi di genere cavalleresco, veramente notevoli e degni di ammirazione, che chiudono, per dir così, la serie e segnano la fine di quel genere letterario, furono composti ambidue sul principio del settecento; e l'uno per la serietà relativa del contenuto richiama alla mente i capolavori del Bojardo e dell'Ariosto, l'altro ne è sotto un certo aspetto la più vera ed efficace parodia: intendo alludere al *Carlomagno* di Pier Iacopo Martelli ed al *Ricciardetto* del Forteguerri.

Due poemi del settecento.

Il poema del tragico bolognese è stato intitolato così dal Restori, chè esso giace inedito nella Universitaria di Bologna,

Il *Carlomagno* di P. I. Martelli.

e non è compiuto. Per altro non s'ignorava ch'egli vi aveva posto mano, ed il poema era atteso dai contemporanei; si può anzi credere che lo avrebbe compiuto, se non lo avessero crudelmente colpito sventure domestiche.

Con una finzione divenuta, quasi direi, tradizionale dal Folengo in poi, egli dice che gli appare un giorno Turpino, il quale si lagna con lui che, seguendo una cronaca falsamente a lui attribuita, i romanzieri gli abbian fatto dire tante corbellerie. Era quella un rifacimento della sua, lavorata da un monaco a nome Normando (chi avrebbe sospettato, esclama qui il Restori in Pier Iacopo Martelli un predecessore di Gaston Paris e del Dozy, nel tentare quell'intricato problema che è il *Chronicon* del pseudo Turpino?): la cronaca genuina gliela dà ora egli stesso, affinchè se ne serva per un poema. In realtà della cronaca del falso Turpino in questo non c'è parola, e la materia è dedotta in buona parte dai libri romanzeschi. L'azione principale è la lotta tra Carlomagno e Desiderio; ma egli fa intervenire tutti gli eroi della epopea carolingia, Orlando, Amone, Oliviero, Gano; personaggi dei poemi popolari, quali Bovo d'Antona e Drusiano del Leone; personaggi ariosteschi, come Zerbino e Melissa; infine personaggi da lui inventati, come un Gudemberto, che allude ad Amedeo II di Savoia, ed una Teodora figlia di Desiderio, che sa trattare le armi, ed è andata sposa a Carlo, ma poi per intrighi di Gano è stata ripudiata.

La perfidia di quest'ultimo e dei Maganzesi intesse all'azione fondamentale episodi minori, come il presentarsi di Armellina (cioè dello stesso Gano) a Desiderio per chiedergli di vendicare un'onta fattale da Rinaldo; il duello fra Teodora e il suo calunniatore, seguito dalla morte di quest'ultimo, la trama preparata da Grifone e da Gano (il cui corpo è governato da un demonio) a danno dei Chiaramontesi. Parimente il poeta introduce due lunghi racconti che escono dal dominio delle leggende cavalleresche: una ribellione di Bologna ai Longobardi, e la congiura che restituisce in Verona taluni fuorusciti. Sul primo il Martelli insiste con orgoglio cittadino; nel secondo vi è un singolare episodio, allusivo, forse, a certo amore di Scipione Maffei, col quale è noto che il tragico bolognese non ebbe buon sangue.

Nel *Carlomagno* entrano anche racconti di origine popolare, che il poeta, per altro, si permette di alterare. Immagina per esempio che Rolandino, poco più che fanciullo, abbia fatto

gravi danni all'esercito dei Franchi, che muove verso Roma: preso dai soldati, sarebbe ucciso, se suo padre Milone non intercedesse per lui, facendosi poscia riconoscere. Nel poema hanno poi parte anche maghi e fate, proprio come nell'*Innamorato*, nel *Furioso*, nei *Cinque canti*, dei quali, oltre che del *Morgante* e dei poemi popolari, si notano evidenti tracce. Curioso è a questo proposito il racconto del viaggio che Desiderio fa con Melissa per l'aria, entro una nube, da Pavia in Arcadia, dove, immerso nello Stige, è reso invulnerabile. Quanto alla tecnica del poema, essa ci richiama più specialmente al *Furioso;* i canti hanno i loro esordi, le chiuse sono scherzevoli, e riflessioni morali s'intrecciano spesso al racconto. Come opera letteraria, è tutt'altro che volgare: vi si trovano scene ritratte con molta arte, e descrizioni vivaci. Ma che cosa ha voluto fare propriamente il Martelli? Egli ha capito troppo bene l'errore di quanti lo avevano preceduto trattando lo stesso genere letterario, quello cioè di raffigurare come veri e propri eroi, personaggi romanzeschi che ormai, per lunga tradizione, tutti concepivano, dal Bojardo in poi, innamorati, desiderosi di avventure, avidi di piaceri! Perciò il suo poema non ha il colorito eroico di quelli del Boldoni, del Garopoli e d'altri. Nè, d'altra parte, volle fare un poema eroicomico: se avesse avuto codesta intenzione, egli avrebbe scelto ben altro argomento che un fatto storico-religioso. Il *Carlomagno* è un vero poema romanzesco; ma la materia vi è trattata con certa « signorile famigliarità »: il Martelli si burla egli pure del povero Turpino, ha tratti veramente satirici, scherza sopra i suoi personaggi; ma, come l'Ariosto, sa essere a tempo « e grave e pietoso e vibrato ».

Il *Ricciardetto* di N. Forteguerri. — La materia.

La stessa fusione di elementi seri e scherzevoli è anche nel *Ricciardetto*, ma inversa è la proposizione, e la parte giocosa sopraffà, non dico distrugge, la parte seria: di qui la difficoltà di definire in poche parole la natura del poema del bizzarro pistoiese. Esaminiamolo prima brevemente.

L'autore racconta come lo Scricca, re dei Cafri, muove guerra a Carlomagno che rifiuta di consegnargli Ricciardetto, uccisore di un suo figliuolo: intanto i paladini vanno alla ricerca di Orlando impazzito. Ricciardetto, Astolfo ed Alardo, che percorrono la Spagna, hanno la ventura di trovarlo e lo fanno rinsavire a forza di bastonate e di tenerlo a dieta. Rinaldo, capitato in Africa, vi compie imprese meravigliose: libera don-

zelle oppresse, uccide giganti, brucia maghi, combatte contro spaventosi mostri, restituisce Lucina al suo Lindoro, fa macello delle Arpie, accatta briga con Ferraù, divenuto frate per cagione di Angelica. Uliviero, Guidon Selvaggio ed altri sono inghiottiti da una balena, e si trattengono nel ventre di essa una giornata. Usciti trovarono Psiche, con cui si accompagnano, e restituiscono sul trono di Svezia una regina, che n'era stata ingiustamente scacciata. Frattanto Rinaldo e Ferraù sono sopraggiunti da Orlando e i suoi compagni, e tutti insieme si mettono in cammino per Parigi. Lungo il viaggio pugnano contro due giganti, che poi battezzano, liberano Filomena, perseguitata da Pinoro, e Tangeli suo sposo, passano in Ispagna, e quivi, privati, per le arti di una fata, della loro forza e consegnati al re di Valenza, esercitano nella corte di lui varî uffici; infine riacquistano la forza che avevano perduta e distruggono la città. Siamo al settimo canto del poema; il Forteguerri si sbriga in fretta della guerra tra il re dei Cafri e Carlomagno, perchè, stanco di « ragionar di guai », vuol passare a materia più lieta, e narra alcuni episodi amorosi: Ferraù invaghitosi di Climene, vorrebbe impiccarsi, ma lo salva Orlando; Ricciardetto è preso d'amore per Fiordispina, e la insegue mentre fugge con due giganti. Ferito, è curato proprio da lei, la quale per altro lo abbandona di nuovo e da una tempesta viene sbattuta, sola e senza difesa, in un luogo solitario. Ferraù, ferito, è trasportato in una capanna, alla quale giungono Climene e Guidone da lei amato. Qui l'autore immagina che lo Scricca, assalito da Carlomagno, fugga, inseguito dai paladini, che si fermano poi ad un'isola. Narra poi come Carlo muove guerra egli stesso ai Saracini di Spagna. E la guerra finirà coll'eccidio di Roncisvalle, ma infinite altre avventure trovano i guerrieri cristiani prima di prender parte a quella pugna, e di perdervi quasi tutti la vita. Sopravvive Ricciardetto, che viene eletto imperatore e sposa Fiordispina, già fatta cristiana insieme col padre. Un ultimo guaio attende gli sposi: essi sono fatti prigionieri dalla maga Milena, ma se ne liberano, e ritornano trionfanti a Parigi.

Caratteri letterari di esso.

Leggendo il poema del Fortiguerri, vien fatto di domandarsi: È questa una tela bene ed abilmente intessuta, di un poema, sia pure giocoso? Quale n'è l'azione principale? Le due guerre di Carlo contro i Cafri e contro i Saracini? Gli amori di Ricciardetto e Fiordispina? Non pare. Tutt'al più si può

dire che abbiamo dei fatti principali a cui si ricollegano, con un filo molto tenue, infiniti episodi: tali fatti sarebbero la guerra collo Scricca, l'innamoramento di Ricciardetto, la nuova guerra contro i Mori di Spagna: i due ultimi si svolgono parallelamente, ma non s'intrecciano l'uno coll'altro. Il Forteguerri, rilavorando ed atteggiando a suo modo la materia cavalleresca, intesse un poema in cui i racconti « si inseguono e si accavallano l'un l'altro » con una rapidità singolare. E, come dice benissimo il Mazzoni, il riassunto di un genere poetico ormai esaurito, fatto con la comicità festosa di chi sa che tutti i lettori prevedono di pagina in pagina quanto egli sia per dire, mentre si sottrae loro con celeri ed abili mosse, e poi li ferma di tanto in tanto con ingegni bizzarri e con lepidezze sue proprie. Quel tutto « omogeneo ed organico » che altri vi trova, io non so vedere nel *Ricciardetto:* il poema poteva finire tanto al canto nono, quanto ad un altro, e il principio non si ricollega colla fine.

Anche dal breve riassunto che ho dato, è facile vedere come tutto ciò che il Forteguerri, racconta, è dedotto da noti episodi di poemi citati, ovvero da essi ispirato: chè i molteplici racconti del *Ricciardetto* si riducono a questi quattro motivi: una guerra tra Cristiani e Saracini; battaglie contro mostri, giganti, demoni; liberazione di fanciulle regali, cacciate dal soglio; amori dei cavalieri per donzelle pagane. Ed anche i particolari, i luoghi comuni sono sempre quelli: tempeste, incantesimi, guarigioni prodigiose e via via. Talvolta prende a rifare tratti di questo o quel poema, come è la descrizione della casa del sonno imitata dall'Ariosto, il soggiorno dei due giganti Fracasso e Tempesta all'osteria, tolto dal *Morgante,* e cento altri, che sarebbe lungo citare.

La caricatura

Ma ciò che il Forteguerri racconta, è sostanzialmente ridicolo: il meraviglioso nel poema di lui diventa assurdo, il sublime grottesco, l'eroico ridicolo. La caricatura non riguarda, per cosi esprimersi, la psicologia dei personaggi, ma il loro aspetto esterno: essi non hanno bisogno di parlare, di mostrare i loro sentimenti ed affetti per muovere a riso: ogni loro azione è ridicola, perchè i pericoli cui vanno incontro, i nemici con cui combattono, sono tutti esageratamente grandi e paurosi. Immaginiamo insomma un poema nel quale tutti i personaggi mascolini sieno come il Morgante tratteggiato dal Pulci, ed avremo un'idea del *Ricciardetto.* Invero di tutti i poemi giocosi fin qui

esaminati, niuno potrebbe, per la sua intonazione, paragonarsi giustamente con esso: non quelli dell'Aretino o del De' Bardi, ne' quali la caricatura è grossolana e volgare; non quelli del Folengo, in cui l'intento storico-morale sopraffà, quasi, l'elemento parodiaco; non la *Secchia rapita*. Gli è che nell'arguto monsignore c'è solo l'intento di raccontar cose piacevoli mettendo in iscena personaggi che niuno ormai più poteva prendere sul serio, tanto è vero che quando il racconto non si presta al ridicolo, egli non rifugge dall'assumere un tono diverso, e quei sentimenti che sono eterni nell'anima umana, l'amore o coniugale o tra fidanzati, la pietà per le sventure di alcuno, egli esprime con serietà di parola e senza il solito riso sguaiato.

Quando poi gli si presenta l'occasione, il Forteguerri satireggia costumi, personaggi, tipi del suo tempo.

Il *Ricciardetto* ha dunque anche nello spirito, nell'intima essenza, qualche cosa dei poemi cavallereschi lavorati dai nostri grandi artisti?

Senza dubbio, anzi esso ne compendia quasi direi i caratteri, pur rispondendo alle nuove condizioni etiche e letterarie del secolo; e il Pulci, e il Bojardo, l'Ariosto, fioriti nel settecento, non avrebbero scritto un poema molto diverso. Tutti o quasi, gli elementi di esso troviamo come virtualmente racchiusi nelle opere dell'uno o dell'altro di quei grandi: lo scherzo volgaruccio, la caricatura grossolana, l'arguzia signorile, lo scetticismo ben dissimulato, il grottesco e il tragico, il serio ed il faceto; solo che, data la condizione del tempo, gli elementi burleschi hanno avuto il soppravvento sugli altri. Ma perciò appunto il Forteguerri ha scritto un poema vitale, ed i suoi personaggi, specialmente quelli rinnovati, come Ferraù e Ricciardetto, conquistano l'animo del lettore e sono vivi e veri più che mai.

Ultime propaggini del poema cavalleresco.

Parrebbe che qui io dovessi deporre la penna, avendo ormai la letteratura cavalleresca compiuta la sua evoluzione; eppure essa ha ancora delle propaggini per tutto il secolo, e prima che spunti la letteratura moderna, manda ancora dal suolo inaridito qualche pianticella.

Ritentarono il poema cavalleresco sulla fine del settecento un concittadino dell'Ariosto ed un poeta toscano; Giuseppe Rinaldi e Pietro Bagnoli. Il primo è autore di un *Ruggiero*, che può considerarsi una continuazione de' *Cinque canti:* infatti il poeta racconta come Astolfo e Ruggero uscissero da quell'orrido

e fetido soggiorno nel ventre della balena, e ricondotti « all'aperto aer sereno » ripigliassero le loro usate imprese cavalleresche.

Niuno storico recente della letteratura tocca, pure di sfuggita, dell'*Orlando Savio* di Pietro Bagnoli, prete samminiatese. Nacque nel 1767; e avendo, fanciullo di otto anni, letto con molto piacere il Tasso e l'Ariosto, scrisse in quell'età un poemetto, intitolato *Rinaldo*, del quale, da vecchio, conservava ancora monoscritte alcune parti: oggi sono perdute. Ad undici cominciò un poema, che doveva essere la continuazione del *Furioso*, e lo compì ancora giovane, senza però pubblicarlo. Lo riprese da vecchio, e già noto per il *Cadmo*, oggi a torto dimenticato: lo condusse a termine, lo corresse, lo divise in canti, e lo pubblicò nel 1835, dopo averlo letto canto per canto ogni secondo giovedì del mese, all'accademia di San Miniato. Il poema per altro non fu posto in vendita, ma regalato ad amici e conoscenti; nè è molto facile vederne una copia. Io mi valgo della scelta che delle cose del Bagnoli pubblicò Augusto Conti.

Sono ben quarantotto canti, ne' quali narra il poeta con quali arti Alcina cercasse di condurre a perdizione la Francia ed i Paladini, ma vi si intrecciano i casi di Angelica rapita al suo Medoro, gli amori di Orlandino e Rinalduccio, figli di Orlando e Rinaldo, le peripezie di Bradamante che cerca il marito: e vi han luogo mille altri racconti, legati con un filo tenuissimo all'azione principale. Il poema finisce colla rotta di Roncisvalle e coll'apoteosi di Orlando, che viene assunto in cielo. Tra le varie digressioni sono notevoli: il viaggio di Ruggero, che scende in fondo al mare, visita il nuovo continente, che sarà poi detto America, entra nel regno della Natura, sale al Paradiso; la discesa di Ferraù all'Inferno, ed infine alcuni ragionamenti su la civiltà moderna, su le più insigni scoperte scientifiche, su le forme di governo e via via.

Perchè il Bagnoli l'abbia intitolato *Orlando Savio*, non saprei dire; ma certo non fu per quelle ragioni per le quali altri nel cinquecento prese a scrivere di Orlando con intendimenti religiosi. Probabilmente egli continuò a intrecciare racconti e novelle finchè gli piacque: poi, volendo pur dare una conclusione al poema, pensò alla rotta di Roncisvalle; ed allora fu costretto a l intitolarlo *Orlando Savio*. Ora (scrive egli stesso alla fine del poema)

che son tutte al termine vicine,
Vengon le cose a chieder ch'io le accoglia,
Che non ne lasci alcuna, e le disponga
Sin che dell'opra in fronte il titol ponga.

L'autore ora segue la tradizione romanzesca, ed ora si sbizzarrisce nelle più strane fantasie! Bradamante, ad esempio, partorisce in una selva coll'assistenza di Mirra, e Ferraù trova all'Inferno Mandricardo, Rodomonte e Doralice, dei quali i primi passano il tempo a cacciare e pescare, l'ultima fa da massaia. Lo scherzo è diffuso in tutto il racconto, e spunta sul labbro del narratore anche quando egli racconta avvenimenti dolorosi. Insomma il Bagnoli imita in tutto e per tutto l'Ariosto; e come questi scelse un argomento cavalleresco e ne intessè un poema, perchè il soggetto era di per sè stesso poetico, e d'altra parte egli poteva versarvi dentro, come fece in realtà, tanta parte di se stesso, introdurvi le sue considerazioni morali, le sue meditazioni filosofiche, così il Bagnoli, avendo preso a trattare le favole romanzesche per proprio diletto e per la simpatia grande che gli aveva ispirato fino da fanciullo la poesia ariostesca, vi fece penetrare i ragionamenti, i pensieri, gli affetti dell'uomo moderno, l'ammirazione per i progressi scientifici, il disgusto nel vedere gli uomini lasciarsi gabbare da legulei, da medici, da letterati e via via.

Devo correggere qui quanto ebbi ad asserire erroneamente in uno studio su la rotta di Roncisvalle. Questa vi è largamente descritta, anzi il poeta, che in altri luoghi, come si è visto, si sbizzarrisce a sua posta, qui segue molto da vicino la tradizione. De' vari testi parmi egli abbia avuto presente quello del Pulci, coll'ingegno del quale ha pure il nostro qualche somiglianza.

Concluderò dicendo che, se il poema del Bagnoli è un frutto fuor di stagione, come il *Cadmo*, ha però pregi indiscutibili di stile e di elocuzione: il Conti, giudice autorevole, vi loda la ingenuità e grazia dello stile, la ricchezza della lingua viva e « il gusto sobrio, puro, tutto nostrale delle bellezze poetiche ».

Dire che l'*Orlando Savio* meriterebbe di essere meglio conosciuto e sarebbe lettura piacevole ed utile, non è abusare di una vecchia frase

La *Marfisa bizzarra* di C. Gozzi.

Nel 1761 Carlo Gozzi aveva posto mano ad un poemetto satirico, nel quale entravano, tra gli altri, due paladini, Marco e Matteo dal Pian di San Michele, in cui egli aveva raffigurato, come io deduco da alcuni accenni della prefazione, il Bettinelli ed il Frugoni. Ora coloro ai quali aveva dato a leggere il manoscritto, pretesero scoprire negli altri personaggi altre persone del loro tempo, onde il poeta, stizzito, piantò a metà l'opera. La riprese nel 1768, cioè dopo aver letto ed ammirato il

Mattino ed il *Mezzogiorno* del Parini, due felicissimi poemetti satirici, com'egli dice, scritti, senza dubbio molto meglio della *Marfisa*, ma « appoggiati alle viste medesime e a' medesimi principi di questa ». Vi aggiunse due canti e pubblicò l'opera sua col titolo di « poema faceto ». Io l'accenno qui solo perchè vi si trovano ricordati i cavalieri del Bojardo e dell'Ariosto: chè del resto la materia trattata non è cavalleresca, ed i personaggi sono irreconoscibili. Bradamante, ad esempio, è una brava massaia, tutta intenta a farne spendere meno che può al marito, Rinaldo un contrabbandiere, Orlando un donnaiolo che corre dietro alle serve, Marfisa una zitellona, che accatta continuamente briga col fratello e la cognata, si fa corteggiare da molti amanti, legge i romanzi moderni. Ruggero vorrebbe sposarla ad un ricco cavaliere, ma Gano le sussurra all'orecchio che il marito non faceva per lei, « sendo in man d'un Norcino e cagionevole »: onde la scritta nuziale è stracciata. Seguono in famiglia gravi disordini, poi Ruggero pensa di farla rinchiudere in un convento. Il convento va a soqquadro ed infine ella fugge, seguita dai paladini. Raggiunta torna a Parigi, ammala di polmonite, non guarisce perfettamente, e finisce col diventare una monaca di casa.

Tratto curioso è quello in cui si narra che Orlando, reduce dall'aver inseguito Marfisa, trova a Vienna che in un baraccone è esposto alla vista del pubblico un gigante. È Morgante, che ne ha sofferte e vedute di tutti i colori; e a gran fatica, dopo aver leticato coll'impresario e sborsatogli grossa somma di denaro, ottiene Orlando di condurlo seco.

Evidentissimamente, non solo quei due paladini che ho nominati, ma anche Marfisa, e forse altri dei personaggi sono caricature di persone viventi; e tutto il racconto cela una storia famigliare, quali ne saranno succedute a migliaia in quei tempi. Singolare è che, appunto per satireggiare usi, costumi e personaggi dell'età sua, il poeta sia ricorso agli eroi della cavalleria; ma nel secolo decimottavo (nota acutamente il De Sanctis) esistevano gli strascichi del mondo feudale, idealizzato ne' poemi cavallereschi; ed il poeta, immaginando la cavalleria antica trasportata nel mondo moderno, fa uscire dal contrasto una vena di satira. Peccato che se il disegno è bello, l'esecuzione è infelice. Il Gozzi, non mai uscito dal suo piccolo mondo, sembra piuttosto un mormoratore da farmacia di villaggio, che non un poeta il quale sferzi con elevatezza di sentimento ed efficacia

di parola il suo tempo; e l'opera sua resta mille miglia lontana dal poemetto pariniano al quale egli intendeva di accostarsi.

Non è prezzo dell'opera fermarsi su *La morte di Orlando* di un Ermolao Barbaro, veneziano: basti dire che il glorioso paladino, dopo aver pugnato contro gl'infedeli a Roncisvalle, cade tramortito per un calcio tiratogli dal suo cavallo, e muore ucciso a tradimento da un imbelle saracino, suo rivale in amore! Così ricordo solamente il *Medoro coronato* di Gaetano Palombi, uscito nel 1828, e nel quale l'autore ha preteso continuar l'opera « dell'immortale Ariosto ».

Anche la poesia eroicomica ha qualche rappresentante circa questo tempo. G. B. Marchitelli pubblicò nel 1785 una sua *Continuazione dell'Orlando Furioso*, che per altro non condusse a termine. L'intonazione del racconto è scherzosa, ma il poemetto non ha pregio alcuno. Poichè s'abbia un'idea dello spirito dell'autore, dirò ch'egli afferma d'aver trovato l'istoria di Turpino « che facea l'indegno ufficio di turaccio » in un luogo poco pulito; e che da quel libro toglie ciò che narra. Comico è pure il *Ricciardetto ammogliato*, di Luigi Tadini (Crema, 1803), col quale finisco questa rapida rassegna.

Epilogo.

Rivolgendo ora lo sguardo alla storia del genere letterario che siamo venuti trattando, vediamo come il poema cavalleresco, passato dalle piazze « liete di candidi marmi, di fiori, di sole » delle città medievali, dove il popolo accorreva in folla a udire il cantastorie, nelle splendide sale dei signori e dei nobili, acquista elevatezza e dignità di opera d'arte, e colla molteplicità delle azioni, coll'intreccio dei racconti d'arme a quelli d'amore, coll'atteggiamento classicamente composto, colla forma squisitamente lavorata, diletta il nuovo pubblico. Ma per ottenere tale intento, è stato costretto a snaturarsi, direi quasi a sdoppiarsi: conserva le parvenze di poema serio, ma di tratto in tratto sembra atteggiarsi a scherzoso, e lo scherzo è come un tributo pagato agli ascoltatori, i quali, lontani dall'ingenuo entusiasmo e dalla facile credulità popolare, non prendono sul serio quei racconti o solo in tanto in quanto sono materia di un'opera d'arte. Tale è il poema romanzesco per circa mezzo secolo, tra la prima edizione dell'*Innamorato* e l'ultima del *Furioso;* poi un po' per volta gli elementi onde esso si compone, si disgregano, e da una sola forma letteraria ne rampollano parecchie, informate o all'uno o all'altro di quelli. Alcuni colgono il lato ridicolo di tali racconti meravigliosi ed esagerandolo ne cavano

la parodia: altri se ne servono come pretesto per parlare, scherzosamente in apparenza, gravemente nella intenzione, dei mali che travagliano la società; ma questi sono pochi, chè i racconti cavallereschi rispondono ad un sentimento ancora vivo negli animi, rispecchiano un ideale che splende ancora alla mente degli italiani. I più infatti o tentano camminare sulle orme dei due sommi, ovvero, obbedendo all'influsso delle nuove condizioni morali e di nuovi canoni estetici, si sforzano di atteggiare ad epico il poema cavalleresco. Vano tentativo! Ne vien fuori un' opera d'arte a cui manca, e non poteva essere altrimenti, l'unità estetica, onde i migliori, abbandonato il poema cavalleresco, si volgono al poema epico d'argomento storico o religioso o nazionale, pure accogliendo quel tanto di romanzesco che non disdice alla gravità eroica. Ma sul poema cavalleresco puro, sul poema eroico-cavalleresco, su quello epico gettano il ridicolo i poeti del sei o settecento, cioè di un'età in cui è ormai spenta negli animi l'ammirazione per l'ideale cavalleresco ed a questo contrasta troppo apertamente la realtà della vita.

Gli ultimi echi delle leggende cavalleresche in Sicilia.

Solo per una parte del pubblico quei racconti non perdettero mai la loro attrattiva, voglio dire per il popolo, credenzone, superstizioso e naturalmente portato al fantastico, all'immaginoso, all'eroico. Nelle regioni dell'Italia settentrionale e centrale, in cui esso è meno ignorante e più attaccato alla realtà, i racconti cavallereschi non allettano quasi più alcuno, e solo nelle campagne trovi qualche sarto di villaggio che legge i *Reali di Francia* e il *Guerin Meschino;* ma nell'Italia meridionale, e segnatamente in Sicilia, la leggenda carolingia vive di vita immortale, nè accenna per ora a scomparire. Il cantastorie continua ad esercitarvi con molta gravità la sua professione, ed armato di un bastoncello che diventa all'uopo bacchetta magiga, scettro, spada, battaglio, legge o racconta egli stesso i fatti de' paladini. Fiorentissima è pure qui l'*opra de li pupi*, cioè le rappesentazioni di marionette, delle quali fanno le spese più spesso ed incontrano di più il favore del pubblico le leggende cavalleresche. In quelle produzioni rozze sfilano davanti agli occhi Carlomagno, grave come un imperatore; Orlando forte, generoso, invitto; Rinaldo pronto di lingua e di mano; Gano giallo, sparuto, antipatico; e con loro Namo, Uggieri, Ruggero, Ferraù, Rodomonte, la bella Angelica, Bradamante, Marfisa, Gabrina. Giacchè, si noti bene, la materia della rappresentazione non è attinta solamente ai libri dei cantastorie

toscani, ma anche alle opere del Pulci, del Bojardo, dell'Ariosto; ed all'azione principale, che è sempre una guerra tra Saracini e Cristiani, s'intrecciano i casi pietosi di Orlando pazzo, di Ruggero ucciso a tradimento. Scrive un testimonio oculare, andato ad assistere a quegli spettacoli coll'intendimento di scriverne un articolo, che nella *Pazzia di Orlando*, il più valoroso dei paladini al leggere i nomi di Angelica e Medoro stretti in nodi amorosi, dà in ismanie tremende, fa cadere ad uno ad uno i pezzi della sua lucente armatura, e urlando come una belva si avventa ad uomini, a case, ad alberi: è una scena che ha ad un tempo del terribile e del grottesco, molto più che vi si mescolano cento scenette comiche tra Orlando ed il suo servo Terigi, rappresentato dalla maschera del sito. Segue poi il rinsavimento del conte, il quale, legato ben bene dagli amici, ricupera il senno, aspirandolo dalla famosa ampolla recata da Astolfo dal mondo della Luna.

Il che prova che, almeno in certe regioni d'Italia, ad alcuna parte del popolo i nostri poemi di fattura letteraria non rimasero sconosciuti, ma furono anzi da esso letti, ammirati, imitati.

Gli stessi fatti appariscono dipinti sui carri da trasporto, nelle inquadrature delle due sponde. Tra mille altri soggetti sacri e profani vi trovi Rodomonte che assalta Parigi, Orlando che libera Angelica dai Saracini, Medoro che va con lei al Cataio, Ariodante riconosciuto da Ginevra e via via. Tanto il popolo si sente attaccato a quei racconti che da ben sette secoli sono la sua delizia. Certo essi non dispiacciono, oggi, anche al pubblico più colto; un fremito d'entusiasmo passa per la nostra anima nel leggere le sonanti strofe in cui Vittor Hugo rinarra le gesta dei Paladini, e ci commuovono nelle semplici ed eleganti stanze monorime del Périé i casi pietosi di Berta. Ma è l'artista che opera in noi tutto questo, laddove il popolo, ignaro e quindi incurante del magistero artistico, in quei racconti immaginosi ritrova come se stesso, partecipa a quelle vicende, or tristi or liete, ama, odia, ammira quei personaggi che un tempo porgevano occasione di dispute appassionate a principi e gentildonne.

Gli è che certi sentimenti permangono più a lungo nella coscienza del volgo, più tenace ne' suoi affetti, più attaccato alla tradizione, più ingenuo ne' suoi entusiasmi che noi delle classi colte, travolti dal turbine del progresso moderno, utilitario e positivista.

NOTE

NOTE AL CAPITOLO PRIMO.

È inutile ch'io citi i capitoli riguardanti la letteratura cavalleresca più recente nella *Storia della lett. italiana* del Gaspary, nella *Storia lett. d'Italia* edita dal Vallardi una ventina d'anni fa (notevoli, sebbene molto discutibili, i capitoli IV e V nel volume di U. A. Canello sul *Cinquecento*), e rifatta ora da una società di professori (cfr. il capitolo VIII del *Quattrocento* di V. Rossi, i cap. II della parte prima, e I della parte seconda del *Cinquecento* di F. Flamini, e i cap. III e IV del *Seicento* di A. Belloni). Delle opere antiche non è senza valore anche per noi moderni la *Storia e ragione d'ogni poesia* (volume VI) del Quadrio, oltre le opere del Tiraboschi e del Mazzuchelli. Possono rendere dei servigi per i larghi compendi che vi si dànno di poemi cavallereschi poco noti, la storia della lett. italiana del Ginguené, uscita con aggiunte nel 1824-25, e la *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria* di G. Ferrario, Milano, 1828-29. Tentativi più o meno felici di una storia sommaria della poesia cavalleresca sono lo scritto *Sui poemi narrativi e romanzeschi italiani* del Foscolo (vol. X delle *Opere*, Firenze, Le Monnier, 1859), ed il saggio premesso dal Panizzi alla sua edizione dell'*Innamorato* e del *Furioso*, Londra, 1830.

Lo scritto moderno più sintetico e più sicuro, perchè frutto di studi larghi e coscienziosi, è l'*Introduzione* del Rajna alla sua opera magistrale *Le fonti dell'Orlando Furioso*, ed. seconda, Firenze, Sansoni, 1900. (Da vedere anche gli appunti delle lezioni tenute dal De Sanctis su la letteratura cavalleresca in *Scritti varî inediti o rari a cura di B. Croce*, Napoli, 1898, vol. I, p. 247 e sgg.) Meno utili a noi italiani, per quanto pregevoli, le opere di V. Schmidt *Ueber die ital. Heldengedichte aus d. Sagenkreis K. d. Grossen*, Berlino-Lipsia, 1820, e di L. von Ranke, *Zur Geschichte der ital. Poesie*, uscita nel '37 e ristampata a Lipsia nell'88 in *Abhandlungen und Versuche* dell'Acc. di Berl., serie nuova; l'*Histoire poètique de Charlemagne* di G. Paris (1865), la *Storia dell'Epopea francese nel m. e.*, di Nyrop-Gorra, Firenze, tip. Carnesecchi e figli, 1886, e *Les Épopées françaises* del Gautier, Paris, 1878-82.

Per la bibliografia delle opere, la *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani*, edita nel '29 da G. Melzi, rifatta da P. A. Tosi nel '38, e ristampata con correzioni nel '65, Milano, Daelli. Quasi appendice di essa è l'articolo di V. Crescini, *Marin Sanudo precursore del Melzi* in *Gior. stor. della lett. it.*, V, 181 e sgg. Per la bibliografia critica a partire dal 1890, vedi la pubblicazione *Romanische Iahresberichte* diretta dal Vollmoeller.

Per i testi, oltre le edizioni che verrò additando via via, rammento qui la raccolta dell'Antonelli, *Parnaso Italiano*, che comprende (vol. I) il *Furioso*, (vol. II) il *Rifacimento* del Berni ed il *Morgante*, (vol. III) il *Giron Cortese* dell'Alamanni, l'*Amadigi di Gaula* del Tasso e l'*Angelica innamorata* del Brusantini, (vol. IV) il *Lancillotto e Ginevra* dell'Agostini, colla continuazione

del Guazzo, e il *Lancillotto* del Valvasone, (vol. V) il *Guerrin Meschino* della D'Aragona, il *Rinaldo* del Tasso ed il *Mambriano*, (vol. IV) l'*Orlando Innamorato* del Bojardo, il *Torracchione desolato di* B. Corsini e l'*Avarchide* dell'Alamanni, (vol. VIII) i tre poemi del Dolce *Le prime imprese del conte Orlando*, il *Palmerino d'Oliva* e il *Primaleone*.

Pag. 4. G. Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I* (1471-1505), Torino, Loescher, 1903, pag. 5. — Nel '60 il duca Borso mandava a prendere un « lanzalotto in franzexe. . . . per corezer uno in italiano » (op. cit. pag. 61). — Su la corte di Ferrara ha scritto con scienza e con garbo anche Filippo Monnier, nel noto volume *Le quattrocento*, Parigi, 1901, lib. II, c. 6.

Pag. 5. Per la vita del Bojardo è ora da vedere G. Ferrari, *Notizie sulla vita di M. M. Bojardo*, integrate, per dir così, da N. Campanini, *M. M. Bojardo al governo di Reggio*, e documentate dalle lettere ; il tutto nel volume collettivo *Studi su M. M. Bojardo*, Bologna, Zanichelli, 1894.

Pag. 6. Che il Bojardo sia stato una prima volta capitano a Reggio nel 1478, è un errore corretto dai moderni biografi, ma ripetuto anche in recenti libri scolastici. Il Campanini (vol. cit., pag. 69) nega anche che fosse a Modena nel 1486.

Pag. 8. L'ottava citata non è vero sia stata omessa nelle edizioni successive a quella dell'87 ; essa si legge, oltre che nel manoscritto Trivulziano dell'*Innamorato* (non autografo, ma certo autorevolissimo) nella edizione di Venezia, 1506. È invece omessa una stanza (la penultima dell'edizione 1487), che appare fattura dell'editore, e che qui riporto :

> Però lassiati Orlando in questa parte
> Che vi sta senza pena e senza lagno.
> A dir come lo trasse Brandimarte
> Di questo incanto, il suo fido compagno,
> Bisognarebe agiongier molte carte
> Far che (farebe?) il stampitor poco guadagno.
> Ma a cui piacesse pur sap[er] il resto
> Venga a vederlo e fia stampito presto.

Ad essa è stata sostituita l'ottava che si legge nella edizione vulgata.

Pag. 9. Per la data della composizione vedere, oltre il Rossi ed il Rajna, Luzio, *Isabella d'Este e l'Or. Inn.*, nel volume di *Studi* citato. Altre notiziole aggiungono ora Luzio e Renier, illustrando le relazioni letterarie di Isabella col poeta (*Giorn. storico della lett. it.*, XXXV, 224).

Le notizie relative ai copisti dell'*Innamorato* ho tratte dal Bertoni, op. cit., p. 27. Ora, quanto alla seconda, noto che egli parla dell'anno 1485, mentre il documento su cui quella si fonda, reca la data del 15 febbraio 1483. Ci sarebbe un errore di stampa, od io non ho inteso bene?

Pag. 9. E noto che della prima edizione si conosce un solo esemplare, nella biblioteca Melzi, esemplare qua e là restaurato e, per la signorile gentilezza dei possessori, accessibile agli studiosi. Esso del resto è stato descritto accuratamente dal Brunet, dal Graesse ecc. In fondo al volume si legge: *Qui finisse linamoramento di Orlando Impresso in Venetia per Piero de Piasi Crhemonese ditto Veronese Adi XIX de Febraro 1486*, ecc. In realtà, per la differenza tra lo stile veneto e lo stile comune, tale anno è il 1487 (cfr. Rossi in *Giorn. storico della lett. it.*, XXV, 397). Ogni libro poi ha un sottotitolo. Il primo comprende canti ventinove, il secondo ventuno, il terzo dieci, cioè, complessivamente, i sessanta canti che costituiscono i due primi libri delle edizioni successive. Singolare il titolo del terzo libro, nel quale probabilmente il Bojardo non ha che vedere: *Libro tercio De Orlando Innamorato ove sono descrite le maravigliose avventure et le grandissime bataglie e mirabil monte (prove)? dil paladino Rugiero e come la nobiltade e la cortesia ritornano in Italia dopo la edificatione de Moncelise.*

In una mia nota bibliografica, inserita nel vol. miscellaneo *Raccolta di studi dedicati ad A. D'Ancona* (1901), credo di aver dimostrato che una seconda edizione del poema, di cui per altro non si conosce alcun esemplare, si fece tra il 1495 e il 1499. Infatti (per lasciare altri argomenti) nel marzo del 1505 Nicolò degli Agostini chiedeva al senato veneto il privilegio di stampa per « il fin de tuti i libri de lo *Innamoramento de Orlando* ». Ora avrebbe egli pensato a continuare il poema, se il terzo libro di questo non fosse stato già pubblicato per la stampa, e avesse stimolato la curiosità del pubblico di udire la fine del racconto? — Su queste antiche edizioni vedi anche VENTURI, *Poesie di M. M. Bojardo*, Modena, Soc. tipog. 1820, pag. 283 e sgg.

L'edizione più autorevole è sempre quella del PANIZZI, condotta per altro su stampe dal 1513 in poi. Una quasi materiale riproduzione è la edizione recente del Perino di Roma (1894), con note di G. STIAVELLI e con illustrazioni. Spero di poter tra breve por mano alla edizione critica, condotta sulle due edizioni del 1487 e 1506 e sul codice trivulziano, non autografo, come ho già avvertito, ma probabilmente apografo e certo molto autorevole.

Sull'*Orl. Innamorato* è da vedere la conferenza, così densa di pensiero, del RAJNA nel citato volume di *Studi*, ed anche l'opera di A. VIRGILI su *Francesco Berni*, Firenze, Le Monnier, 1881, ai luoghi citati sotto l'art. *Bojardo*. Osservazioni estetiche finissime troverai nel volume dello stesso: *Orlando Inn., stanze scelte... col testo a fronte del « rifacimento » di F. Berni*, Firenze, Sansoni, 1892. Buone osservazioni nella *Introduzione* del PROTO al suo studio *Sul Rinaldo* di T. TASSO, Napoli, Tocco, 1896, nello studio di V. CRESCINI, *Orlando nella Chanson de Roland e nei poemi del Bojardo e dell'Ariosto* in *Propugnatore,* v. XIII, p. 1ª, p. 199 sgg., nell'*Orl. innamorato* di T. AFFÒ, Milano, Goglio, 1893, nella *Storia poetica di Orlando studiata in sei poemi* di A. VOLTA, Bologna, Zanichelli, 1894. Vedi anche P. MICHELI, *L'O. I.* in *Pensiero Italiano*, VI, 13, e F. MONNIER, *M. M. Bojardo* in *Bibliot. Universelle*, 1895, n. 198.

Pag. 16. Sulle fonti vedilo studio del RAZZOLI, *Per le fonti dell' O. I.*, parte prima (i primi trenta canti del poema), Milano, Albrighi ecc., 1901, e (solo per le fonti romanzesche) SEARLES, *Bojardo 's Orlando Inn. und seine Beziehungen zur altfranz. erzählenden Dichtung*, Lucka, S. A. Berger, 1901. Per la novella di Leodilla l' opuscolo dello stesso: *The Leodilla Episode in Bojardo 's Orl. Inn.* (canti XX e XXII della prima parte) in *Modern langage notes,* XVII, 2, e *« La moglie involata » in The O. I., parte prima*, c. XXII, in *Transactions and procedings of the American Phil. association*, vol. XXXIII, che non ho visto, ma dev'essere l'esatta riproduzione. (Il confronto tra questa novella e quella corrispondente del *Mambriano* in U. MARCHESELLI, *Note di lett. italiana,* Cesena, Tip. Coop. 1893, p. 85 e sgg). — Per quella di Prasildo vedi SAVI-LOPEZ nella *Raccolta di studi dedicati ad A. d'A.*, or ora citato, a p. 53 e sgg: e su questa novella stessa qualche garbata osservazione in ALBERTAZZI, *Parvenze e sembianze*, Bologna, Zanichelli, 1892, p. 204. — Per l'episodio di Monodante e la sua fonte, cfr. la nota di VIRGILI a p. 182 delle sue *Stanze scelte*.

Pag. 22. Il giudizio del CESAREO è nell'articolo *La fantasia dell'Ariosto*, ispiratogli dalla seconda edizione della *Fonti* del RAJNA, e inserito nella *Nuova Antologia*, 16 nov. 1900.

Pag. 27. Utili elementi per un confronto tra l' *Innamorato* ed il *Furioso* riguardo allo spirito che informa i due poemi, nello studio, ancora incompleto, di P. MICHELI, *Dal Bojardo all'Ariosto*, Conegliano, Cagnoni, 1898.

Pag. 33. Quella che al CESAREO pare una donnaccia volgarissima, è invece considerata dal RENIER (op. cit. più sotto, vol. IX, pag. 21) un' « onesta civetta ». Tanto è vero che nel giudicare un'opera d'arte anche le menti più colte non sanno spogliarsi di un preconcetto.

Quanto allo stile vedi IAPPERT, *Bilder und Vergleiche aus dem O. I... und dem O. F.* ecc., negli *Ausgaben und Abhandlungen* ecc. editi dallo Stengel.

Pag. 35. Su la lingua del Bojardo cfr. il noto scritto del RAJNA, *Una canzone*

di m. Antonio da Ferrara e l'ibridismo ecc., in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XIII, p. 24, e Bertoni, op. cit. pag. 123.

Pag. 36. Il giudizio dell'Oreadini si trova nel suo scritto intorno alle « lettere aggiunte » dal Trissino all'alfabeto italiano, che vide la luce nel 1525 (cfr. Trissino, *Opere,* Verona, 1729, vol. II, pag. 67 e sgg).

Pag. 37. Sull'Agostini vedi P. Verrua, *Per la biografia di N. degli Agostini*, Firenze, Ducci, 1901.

Pag. 40. Del *quinto libro* attribuito al Valcieco, non conosco che una edizione sola, quella di Milano, Gorgonzola, 1518, di cui un esemplare esiste al Museo Britannico, e mi è perciò inaccessibile. Nell'ultima stanza l'autore si fa conoscere con queste parole: « Mi chiamo Rhaphael nato a Verona ». Ora il Melzi, possedendo un poemetto su *La conceptione della Madonna . . . per Raphaello Valcieco Veronese* (dei primi anni del cinquecento), crede poter identificare con quest'ultimo il continuatore dell'*Orlando Inn.*

Pag. 41. Su le traduzioni in francese vedi Blanc, *Bibliographie italico-française,* Milano, 1886, pag. 1283; su quelle in spagnolo il Ticknor, *Geschichte der schön. Litt. in Spanien*, vol. II, pag. 115 della versione tedesca (Lipsia, 1867), e per una in prosa, uscita nel 1533, e gabellata per un'opera originale, vedi Panizzi, op. cit., introd. — In tedesco si ha quella moderna del Gries, ripubblicate di recente nella *Bibliothek der Weltlitteratur* con prefazione di L. Fraenkel.

Pag. 40. Su la fortuna del Bojardo vedi il recente opuscolo di Coppoler-Orlando, *Le poesie latine di M. M. Bojardo*, Palermo, Reber, 1903.

Id. Sul rifacimento del Berni, oltre il volume citato del Virgili, Mazzoni, *L'O. I. rifatto da F. Berni,* in *Tra libri e carte*, Roma, Pasqualucci, 1887; Micheli, *L'O. I. rifatto dal Berni,* in *Atti e mem. della R. Accademia . . . in Padova*, vol. XVI (1900), p. 325 e sgg.; M. Belsani, *I rifacimenti dell'Innamorato* in *Studi di lett. it.,* vol. IV, Napoli, Giannini e f., 1902, nel quale si studiano i due rifacimenti del Berni e del Domenichi.

Pag. 42. Per la storia della questione vedi anche Luzio, *Isabella d'Este* ecc.; Virgili, *Stanze scelte* ecc., prefazione; Rossi in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XXV, 398; Bertani, *P. Aretino e le sue opere,* Sondrio, Quadrio, 1901, pag. 87 e sgg.

La edizione migliore è quella procurata da Gius. Molini, Firenze, all'insegna di Dante, 1827, ricca di varianti, di notizie bibliografiche e di un indice.

Pag. 47. Per la biografia G. Rua, *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara,* Torino, Loescher, 1888, introduzione, e le notizie fornite da F. Ermini in *Bullettino della società fil. rom.* 1902, pp. 31-33; Cimegotto, *Studi e ricerche sul Mambriano di Francesco Bello,* ecc. Padova-Verona, Drucker, 1902. Sull'autore del *Persiano* vedi il Rua in *Giorn. stor. della lett. ital.,* XI, 297 e sgg.; ivi torna a parlare anche dell'autore del *Mambriano.*

Novelle del *Mambriano* ed anche dell'*Innamorato* sono nei *Comptes amoureux . . . touchants la punition que faict venus de ceux qui contemnent et meprisent le vray amour* di Ieanne Flore, Parigi, 1543.

NOTE AL CAPITOLO SECONDO.

Pag. 56. *Libro novo dello Innamoramento de Galvano del laureato poeta Fossa da Cremona*: tale il titolo del poema. Nè qui nè altrove è il nome di battesimo, ma non è dubbio che si tratta dell'autore dei *Virgiliana* e di un poemetto sulla calata di Carlo VIII, il quale si chiamava Matteo, non Evangelista (cfr. Novati in *Arch. storico lombardo*, serie III, vol. XIII (1900) p. 126 e sgg.).

Pag. 57. Ad una vita dell'Ariosto attende una società di studiosi. Intanto puoi vedere A. Cappelli, *Lettere di L. A.*, Milano, Hoepli, 1887, con larga prefazione; G. Campori, *Notizie per la vita di L. A.* in *Bibliot. critica* del Sansoni, n. 10; V. Rossi. *L. A. e il beneficio di S. Agata* in *Rendiconti del R. Ist. Lombardo*, serie 2.ª, vol. XXXI, p. 1169 e sgg. (cfr. per altro A. Valeri in

Riv. d'It., a. I, vol. 2. p. 808 ed a. III, vol. 1, p. 516). Notizie spicciole in G. PARDI *Un' amante dell' A.* in *Rivista d' It.* a. III, v. 2.°, f. 4. ; F. MALAGUZZI VALERI, *La villa dell'Ariosto e i parenti muliebri del poeta* in *La Lettura*, marzo 1903 ; *Giorn. storico della letter. it.*, XX, 301 ; XXIX, 534; XXXV, 228, ove è corretto l'errore, perpetuatosi per tanto tempo, che l'Ariosto morisse il sei giugno. S. FERMI, *Un'ecloga di L. A. e della sua allegoria storica* in *Ateneo Veneto*, anno XXV, vol. I, fasc. 3.°; L. MIGLIORINI, *Appunti sul governo di L. A. in Garfagnana*, Castelnuovo Garf., Pedreschi, 1904 ; SOLERTI, *L'archivio della famiglia Ariosto* in *Rivista delle bibl. e degli archivi*, v. XV, f. 2. Quivi sono riprodotti molti ritratti del poeta. — Su la gioventù di questo, G. CARDUCCI, *La gioventù di L. A. e le sue poesie latine*, Bologna, Zanichelli, 1881. — Le biografie del GAROFOLO, del TIRABOSCHI (*Bibl. modenese*), del BAROTTI, del FORNARI, del PIGNA (cioè del NICOLUCCI nei *Romanzi* cit. più sotto), del BAROTTI, (in *Prose italiane*, Ferrara, 1770), del PANIZZI (op. cit.), del BARBI CINTI (Ferrara, tip. Eridano, 1874), del BARUFFALDI (Ferrara, 1807) hanno perduto, naturalmente, del loro valore.

Pag. 62. Sul *Ranaldo Ardito* vedi, oltre gli scritti citati del Targioni (Livorno, Meucci, 1901) e del Salza (Melfi, Liccione, 1901), le *Osservazioni* del TOSI nella *Bibliografia* ricordata, p. 345, le citate *Lettere di L. A.* del CAPPELLI, pag. 122 e sgg. della Introduzione; V. NOTTOLA, *Intorno ai frammenti del R. A.* in *L'Istruzione* anno VI, n. 8-9, e la nota di FLAMINI nella Bibliografia del suo volume sul Cinquecento.

Pag. 65. Per il *Furioso* in generale, vedi il *Manuale ariostesco* di G.B. BOLZA, Venezia, Münster, 1866, e G. I. FERRAZZI, *Bibliografia ariostesca*, Bassano, 1881. — Per le varie edizioni del poema, U. GUIDI, *Annali delle edizioni e delle versioni dell'O. F.*, Bologna, 1861; e per le prime M. DIAZ, *Le correzioni dell'O. F.*, Napoli, tip. Università, 1900, e F. FRANCAVILLA, *Alcune osservazioni sulle due edizioni dell'O. F. pubblicate dall'autore l'una nel 1516, l'altra nel 1532*, Isernia, Coletti, 1902. La prima edizione fu riprodotta da C. GIANNINI, Ferrara, 1875. Lo stesso dà come in appendice le varianti di quella del 1521. F. MARTINI ha poi istituito un confronto tra *Il 1.° canto dell'O. F.* nelle edizioni del 1516 e del 1532, Pavia, 1890. Curioso notare che gli esemplari della edizione del '32 non presentano la stessa lezione, o meglio la correzione di alcune mende tipografiche non è comune a tutti. — Vedi anche BONGI, *Annali di G. Giolito de' Ferrari*, vol. I, p. 70 e vol II, p. 113 ; TAORMINA, *Di un passo controverso nell'O. F.* in *Propugnatore*, nuova serie, parte sec., p. 385 ; G. LISIO, *Note ariostesche* in *Atti del congresso intern. di scienze storiche* (1903), volume IV, pp. 22-27 dell'estratto. — Or ora il prof. G. Agnelli, bibliotecario della Comunale di Ferrara, ha pubblicato in splendida edizione i facsimili delle cinquecento e più stanze aggiunte nell'edizione del 1532, ed autografe. Poche ottave, pure autografe, possedute dalla bibl. Ambrosiana ripubblica LISIO nel volume collettivo offerto al prof. M. Scherillo per nozze (Milano, Hoepli, 1904).

Sul valore in generale del *Furioso* vedi il discorso premesso dal CASELLA alla edizione Le Monnier del 1877, e riprodotto nelle sue *Opere inedite e postume*, Firenze, Le Monnier, 1884 ; la prefazione di G. CARDUCCI alla edizione illustrata dal Doré (Milano, Treves, 1881), anche tra le conferenze la *Vita italiana del Cinquecento*, Firenze, 1894 ; RENIER, *Ariosto e Cervantes* in *Rivista Europea* (vol. VIII-X).

Le edizioni moderne più autorevoli sono quella citata del CASELLA, quella con note di F. MARTINI, Paravia, 1896, quella del ROMIZI, Milano, Albrighi, 1901, diligentissima nei riscontri con altri poeti, classici e volgari, e buona per le note stilistiche : infine quella del PAPINI nella collezione Sansoni. Sul testo dato dal Papini, vedi le osservazioni di G. LISIO in *Rass. bibl.* XII, 11. Utile per i riscontri materiali, il *Piccolo manuale ariostesco di* G. MARUFFI, Palermo, Reber, 1896.

Pag. 59. È un accenno veramente importante, rilevato dal Lisio nelle citate *Note ariostesche.* Quanto all'altro nell'egloga *De diversis amoribus:*

Iamque acies, jam facta ducum, jam fortia Martis
Concipit aeterna bella canenda tuba,

non mi pare possa riferirsi a un libro « d'armi e d'amore », quale il *Furioso.*

Id. Se l'Ariosto cominciò il poema circa il 1503, cade l'ipotesi che egli potesse essere indotto a scriverlo dall'infelice tentativo dell'Agostini di continuare l'*Innamorato.*

Pag. 75 La ricerca delle fonti incomincia nel cinquecento (cfr. il cap. III, p. 107), ma vi accennano anche alcuni autori del sei e settecento: il Fioretti, ad esempio, Paolo Beni (cfr. il mio saggio su *La critica letteraria nel secolo decimosettimo* nelle *Ricerche letterarie,* Livorno, Giusti 1897, p. 248), il Baretti, citato molto a proposito dal D'Ovidio (*Saggi critici*, Napoli, Morano, 1879, p. 167); poi si viene ai moderni.

Su gli elementi che si assommano nel poema ariostesco, Morf, *Vom Rolandslied zum O. F.* in *Deutsche Rundschau,* XXIV, n. 9. Per le fonti, l'opera del Rajna citata in principio, ed inoltre: Romizi, *Le fonti latine dell'O.F.*, Paravia, 1896; *L'Ariosto e gli umanisti* in *Rass. critica della lett. it.*, vol. II, p. 14 e sgg.; *Claudiano e l'Ariosto*, ivi, III, p. 48 e sgg.; Zacchetti, *L'imitazione classica nell'O. F.* in *Propugnatore,* nuova serie, vol. IV, p. 2ª, p. 221 e sgg., integrato da Morici in *Vita nuova,* a. II, n. 23; Maruffi, *La D. C. considerata quale fonte dell' O. F. e della G. L.,* Napoli, Pierro, 1903. — Per singoli episodi: Intra, *Un episodio dell'Eneide* ecc. (Cloridano e Medovo) in *Atti e mem. della R. Accad. Virgiliana di Mantova,* 1889-90, pag. 155 (di scarso valore); C. F. Aragona, *Una contaminazione virgiliana dell'Ariosto* in *Rivista d'Italia*, a. V, vol. II, fasc. 6.; Zumbini, *La follia di Orlando* in *Studi di lett. it.* (per la parte che riguarda il viaggio di Astolfo), Firenze, Le Monnier, 1894; Cimegotto, op. cit., p. 61 e sgg. — Per la lingua Oscar Kuhns, *Verbal resemblances* ecc. (fra la *Commedia* e il *Furioso*) di cui ho notizia dalla *Rass. bibl.*, 1896, p. 20. — Qualche utile riscontro nelle « spigolature ariostesche » di G. Proto in *Studi di lett. it.* V, 57 e sgg.

Pag. 81. Su la facoltà creatrice dell'Ariosto vedi le osservazioni del Cesareo nello scritto citato, e tieni presente il giudizio di P. Villari nell'opera su N. Machiavelli, ed. seconda, v. II, pag. 44.

Pag. 83. Borgognoni, *I morti risuscitati dell'Ariosto* in *Rass. sett.*, dic. 1880 e nell' *Antologia della crit. lett.* del Morandi; U. G. Mondolfo, *Errori di memoria sull'Ariosto* (di scarso valore) in *Rass. critica e lett. it.*, III, 145.

Pag. 85. Una sola volta l'A. si lascia scappare uno scherzo equivoco su Bradamante, ed è nel canto XXXV, ott. 76-77.

Pag. 86. Su gli intendimenti del poeta, la sua politica, il sentimento religioso Gabotto, *La politica e la religiosità di M. Lodovico Ariosto* in *Rass. Em.*, I, 209 e sgg. — Poca sostanza e molte parole nel *Mondo politico morale di L. A.* di V. Reforgiato, Catania, Galati, 1897. Non inutile G. Meoni, *Dell'elemento comico nell'O. F.*, note critiche, Prato, 1902. — Cfr. anche G. Pellizzaro, *Per un forse ariostesco* in *Fanfulla della dom.*, XXV, 21.

Pag. 88. Alcuno ha voluto ravvisare la satira anche nel fatto che Angelica finisce collo sposare « un vil fante » (D. Lojacono, *La satira nell'O. F.* in *Giorn. nap. di fil. ecc.*, N. S., v. IX, p. 97 sgg.), ma questa invenzione, invece che satirica, io la chiamerei umana.

Pag. 92. Sui personaggi dell'Ariosto Micheli, *Dal Bojardo all'Ariosto,* citato, ed i lavori già menzionati del Crescini, di Anna Volta, del Cesareo; anche Foffano, *Rinaldo da Montalbano nella lett. rom. it*, Venezia, tip. ex Cordella, 1891 e Diaz, *I caratteri femm. nell'Ar.*, Portici, Spedaliere e C., 1900. Geniale, ma inesatto si giudica lo studio del De Tréverret, *L'Italie au sexième*

siècle, S. II, Parigi, 1879. Non conosco S. Trillini, *Le donne nell'O. F.* in *La Favilla*, I, 9-10.

Pag. 97. Su l'artista parla anche il Colagrosso, in uno studio *Sulla [illegible]stica*, in *Rend. dell'Accad. d'Arch. ecc.* di Napoli, 1903.

Pag. 98. M. Palmarini, *Amor sacro e Amor profano o la selva di Ardenna*, in *Nuova Antologia*, 1.° agosto 1902, p. 410 e sgg. Secondo lui, il quadro tizianesco, ora nella Galleria Borghese, sarebbe appunto una figurazione allegorica di quella selva, suggerita dall'Ariosto al duca. Vedi invece U. Gnoli in *Rassegna d'arte*, II, 11-12.

Id. Salza, *Imprese e divise d'arme e d'amore nel Furioso* in *Giorn. stor.*, XXXVIII, p. 320 e sgg.

Pag. 99. Su la pazzia Nencioni, *Le tre pazzie* (Orlando, Re Lear, D. Quixote) in *Fanf. della Domenica*, anno II, n. 34 e 48 e III, 22-24; Zumbini, op. cit.; Beneducci, *La pazzia di Orlando* in *Scampoli critici*, serie seconda, Oneglia, Ghilini, 1900; Cesareo, op. cit. — Un'analisi, per il tempo, notevole di quest'episodio ha fatto il Fioretti ne' suoi *Progimnasmi*, IV, p. 207. Egli, che pur poneva l'Ariosto molto al disotto del Tasso, dice di aver riletto « cento volte » la pazzia di Orlando e sempre con grande commozione ed ammirazione!

Il Cesareo vede già nel sogno di Orlando una specie di allucinazione, che è come il primo stadio della sua mania; ma non ha forse pensato che Orlando continua a cercare Angelica per un anno e mezzo!

Pag. 104. Su la lingua dell'Ariosto vedi Catelani, *Della patria di L. A. e dei reggianismi e lombardismi di esso*, Reggio Em., 1883; su Alessandra Benucci e l'influsso che potè avere sul poeta, vedi G. Pardi, *La moglie dell'Ariosto*, in *Atti della deput. di Storia patria in Ferrara*, vol. XII, Ferrara, Zuffi, 1901; A. Vital, *Alcuni documenti riguardanti A. B.*, Conegliano, Nardi, 1901, e i citati lavori di Diaz e Francavilla.

J. W. Zwichy, *Ueber den Einfluss von Reim und Metrum auf die Sprache in Ariosto's O. F.*, Berna, dissert. di laurea, 1897.

Pag. 109. Le parole del Tasso in *Opere*, Firenze, 1724, T. V, p. 411. — Su le imitazioni, commenti ecc. del *Furioso*, i miei articoli *Pro e contro il Furioso* (in *Ricerche letterarie*, Livorno, Giusti, 1897) e *La popolarità del Furioso* (in *Archivio per le tradiz. popolari*, XVIII); Salvioni, *La D. C., l'O. F. e la G. L. nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa*, Bellinzona, Salvioni, 1902, e le aggiunte del Foresti in *Rass. bibl. d. lett. it.*, XII, p. 1 e sgg. — Su l'allegoria P. Micheli, *L'allegoria nel poema eroico del sec. XVI* in *Batt. bizantina*, 1888, n. 15-17. — Sul Fòrnari, L. Furnari, *Simon Fornari da Rheggio, primo spositore dell'O. F.*, Reggio, Calabria, Morello, 1897.

Pag. 110. Su la fortuna del *Furioso* in Francia, Blanc, op. cit., p. 1274; Carducci *L'Ariosto e il Voltaire* in *Opere*, X, 129 e sgg.; Donati, *L'Ariosto e il Tasso giudicati dal Voltaire*, Halle, 1889; B. Cotronei, *La Fontaine e Ariosto* in *Rass. d. lett. it. e stran.*, a I, f. 3; Vianey, *L'Ariosto e la Plèjade* in *Bull. Ital.* I, 4; Pasini, *La Bradamante di R. Garnier e la sua fonte ariostesca* in *Annali degli studenti trentini*, a. VIII (1901), e *L' Ariosto et les discours de Ronsard* in *Revue universitaire*, XII, fasc. 1; recentissimo P. Toldo, *Sulla fortuna dell'Ariosto in Francia* in *Studi romanzi*, 1903, fasc. 1.°.

Su le trad. in spagnuolo, G. Ticknor, op. cit., vol. II, p. 114 sgg. e il *supplemento* a pag. 137. — Per l'efficacia che ha avuto il poema sulla lett. inglese, J. Schoembs, *Ariost's. Orlando Furioso in der englischen litteratur* ecc. (laurea all'università di Strassburgo) e *Ariosto's O. F. des zeitalters der Elisabeth*, Soden a T., 1898. R. S. Neil Dodge *Spencer's imitations from Ariosto* in *Publ. of the modern language Association*, XII, f. 2; infine Einstein *The italian Renaissance in England*, New-York, 1902, su cui vedi Farinelli in *Giorn. stor. d. lett. it.* XLIII, p. 393. In italiano, A. Galimberti, *L'Ariosto inglese* in *N. Antologia*, 1 agosto 1903.

Pag. 110. L. Bonollo, *I cinque canti di L. A.*, Mantova, Baroldi e Fleisch-

mann, 1901: quivi si discute delle aggiunte alla prima edizione fatte o disegnate dal poeta. È anche da vedere lo scritto del GASPARY in *Zeitschrift für rom. phil.*, vol. III, 232 sgg. — E. PROTO, *Per una fonte dei Cinque Canti* nella *Rass. critica, d. lett. it.* VI, fasc. 3-6. — I frammenti nel vol. della collezione Le Monnier.

NOTE AL CAPITOLO TERZO.

Pag. 116. Nel proemio si legge: *Proemio del Conte allo ill. ecc.* « Conte » sarà il cognome dell'autore? Non so donde MELZI e TOSI abbian ripescato il nome di « Pier Francesco conte di Camerino ». Avvertirò infine che ho sott'occhio l'esemplare ambrosiano dell'edizione fatta in Milano, da G. Antonio da Borgo, non si sa in quale anno, certo sul principio del cinquecento.

In detto esemplare, proveniente dall'avv. A. DALL'ACQUA, è una nota ms. che dice: « Valcieco Raphael nato a Verona pare l'autore ». Perchè? Se mai al Valcieco é da attribuire il *quinto libro* dell'*O. I.*

Pag. 119. Per quella parte del poema che è imitazione diretta della *Divina Commedia*, vedi il libro di MICHELE BARBI, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa, Nistri, 1890, pp. 291-95. Larghi tratti del poema si leggono ora nel volume quinto delle *Poesie di mille autori intorno a Dante*, edite da Carlo del Balzo, Roma, Forzani, 1897, vol. V, p. 48 e sgg.

Pag. 120. Un largo compendio del primo libro dà il VANZOLINI (cfr. *Propugnatore*, nuova serie, vol. IV, pag. 65 e sgg.), che possiede uno de' rarissimi esemplari. Quivi pure riproduce l'intero canto. Pel secondo, posseduto dalla Trivulziana, vedi FERRARIO, op. cit., vol. III, p. 167 e sgg. Ne riporto il titolo: *Incomincia el secondo libro della Dragha de Orlando, dove tracta de molte aspere bactaglie et como Orlando passò li monti caspi et andò a una Cità di Giudei chiamata Burbanza, et felli convertire alla fede cristiana* Lo stesso VANZOLINI pubblicò per nozze anche il canto decimoterzo del libro primo. (Forlì, Bordandini, 1892).

Pag. 122. P. VERRUA, *Studio sul poema Lo innamoramento di L. e di G. di N. degli Agostini,* Firenze, Ducci, 1901.

Pag. 123. L'edizione citata non reca il nome dell'autore. Però si ha notizia di una edizione del *secondo e terzo libro di Tristano* ecc., la quale reca in fondo: *qui finisse il terzo libro di Tristano composto per N. A. ... impresso in Venetia per A. e B. de' Bindoni,* 1520. Probabilissimamente si tratta della stessa opera, e sotto le iniziali *N. A.* si cela, forse, NICOLÒ AGOSTINI.

Pag. 122. Su MARCO CAVALLO e la parte che egli ha avuto probabilmente nella composizione di questo *Rinaldo*, vedi MARONI, *Commentario della vita e degli scritti di* MARCO ANTONIO CAVALLI, in *Riv. bolognese,* serie seconda, a. III, pag. 230-240 (citato in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XX, 246).

Pag. 124. Si potrebbe ricordare qui la *Carliade* di Ugolino Verino, in latino, infelice tentativo di poema serio su Carlomagno.

Id. Il titolo per disteso è: *Libro appellato et nominato e' Tradimenti di Gano di Maganza composto in octave rime per Pandolfo de' Bonacossi habitante nella terra di Piombino et Cameriere dello Ill. Signore Iacopo Quito de Aragona de Appiano Signore del Prefato Piombino. El quale volume decto Pandolfo a sua Sig. Ill. ha aplicato et titulato negli anni della salute 1518.*

Pag. 126. È conservato in più stampe, tutte del secolo decimosesto (la prima senza anno nè luogo), un poemetto *Cavalier dell'Orsa* di sessantaquattro stanze, in cui si narra come Rinaldo, strappata al Cavalier dell'Orsa Luciana, figlia di Marsiglio, la riconduce al padre che ne è tutto lieto. Sopraggiunge alla corte di lui Orlando, che accatta briga con Rinaldo; però si fa presto la pace tra i due contendenti. Poco appresso Rinaldo, che era tornato col cugino a Parigi, lascia la Francia per andare a Trebisonda. Il Tiraboschi lo attribuisce a CRISTOFORO SORDI, quello che fu identificato, a torto, col Cieco da Forlì. A me pare

del secolo decimoquinto: però le tre stampe che se ne hanno, sono del cinquecento avanzato.

Pag. 127. Ripeto qui molte delle cose dette nel mio studio *Pro e contro il Furioso* in *Ricerche letterarie*, Livorno, Giusti, 1897.

Id. Si scorra il volume di Vincenzo Vivaldi, *Sulle fonti della Gerusalemme liberata*, Catanzaro, Caliò, 1893, e si vedrà come per via diretta o indiretta tali poemi hanno avuto qualche parte nella composizione del maggior poema di Torquato Tasso.

Pag. 129. Sul Dolce vedi la monografia di Em. Cicogna *Memoria intorno la vita e gli scritti di messer L. Dolce, letterato veneziano del sec. XVI*, in *Mem. dell'I. R. Istituto Veneto, ecc.*, vol. XI, p. 93 e sgg.

Pag. 132. Il Brusantini è quello stesso che ebbe la infelice idea di tradurre in ottave le cento novelle del *Decameron.*

Pag. 133. Il Melzi cita un'*Angelica travagliata*, poemetto inedito di un Dario Tucci (?), scrivente nella seconda metà del cinquecento, del quale non so dare notizia.

Pag. 133. Per la poesia cavalleresca dell'Aretino vedi Luzio, *L'Orlandino di Pietro Aretino* in *Giorn. di fil. rom.*, a. 1880, n. 6., p. 68 e sgg.; *P. Aretino nei primi suoi anni a Venezia e alla corte dei Gonzaga,* Torino, Loescher, 1888; P. Gauthiez *L'Italie du XVI siecle; L'Arétin,* Paris, Hachette, 1895 (di scarso valore) e C. Bertani, op. cit., pp. 294-305.

Le prime edizioni di questi poemetti sono rarissime e han dato luogo a errori bibliografici. La *Marfisa* fu stampata alla macchia in Ancona, avanti il '32; in quest'anno fu pubblicata in Venezia col titolo *Opera Nova del superbo Rodomonte re di Sarza*, ecc. e tale edizione « rappresenta probabilissimamente i primi due canti della *Marfisa* quali furono scritti e inviati primamente al Gonzaga e stampati forse contro il pensiero dell'autore ». Cristoforo Scanello, detto il Cieco da Forlì, commettendo una vera ruberia, la diede fuori nel '62 come roba sua intitolandola: *Stanze sopra la morte di Rodomonte* (le ripubblicò L. Pepe nel suo opuscolo *Il cieco di Forlì*, Napoli, tip. dell'accademia reale, 1892). Il testo definitivo « voluto e pubblicato dall'autore » quando credette di aver trovato nel marchese Del Vasto il suo protettore, uscì nel '37, coi tipi dello Zoppino e col titolo: *Tre primi canti di battaglia del Divino Pietro Aretino.* Per altro l'Aretino, nelle sue lettere, e il marchese del Vasto parlano di una *Marfisa disperata.* La edizione anteriore al '37, sospettata dal Bertani (op. cit., 297 *n.*) esiste veramente (cfr. Melzi e Tosi, op. cit., 22), nè so come sia sfuggita al diligente ricercatore. È del '35 e s'intitola: *Tre primi canti di Marfisa.* — Quanto all'*Angelica,* fu certo stampata avanti il '38, ma la prima edizione a noi nota è appunto di quest'anno. Il titolo esatto è: *De le lagrime d'Angelica di M. Pietro Aretino due primi canti.*

Dell'*Astolfeide* l'unico esemplare noto (senza anno, luogo, stampatore) è alla Nazionale di Parigi e fu studiato dal Gauthiez *(Quelques notes sur l'Arètin)* nel *Bulletin du bibliophile,* 15 agosto 1896.

Che l'Aretino facesse stampare i due poemetti proprio quando seppe o suppose che il Berni volesse col suo *Rifacimento* rivaleggiare coll'Ariosto, affine di prendergli il luogo, parmi ipotesi del tutto infondata.

Sul valore estetico dei due poemetti vedi Virgili op. cit., p. 244 e gli articoli nel *Fanfulla della Domenica*, 1882, n. 4 e 15.

Pag. 136. Al *Furioso* si collegano alcune composizioni di natura epico-lirica, che svolgono qualche motivo del poema o ne allargano qualche episodio, come le *Epistole eroiche* (di Orlando a Angelica, di Rodomonte a Doralice) di un oscuro Salvadori (Roma, 1569), le *Lettere sopra il Furioso*, di M. Filippi (Venezia, 1584) imitazione delle *Eroidi* di Ovidio, ecc.

Sul Tarentino cfr. Pepe nell'opuscolo citato, p. 12 *n.*

Pag. 137. Alle spalle del Guazzo ridevano Erc. Bentivoglio e l'Ariosto. Cfr. un passo delle *Satire* del primo, citato dal Bongi, *Annali*, I, 116.

Pag. 138. Sul *Mandricardo Inn.* del BANDARINI e la *Marfisa bizzarra* del DRAGONCINO vedi PALUANI, *Due poemi poco noti del sec. XVI*, Padova, Gallina, 1899.

Id. Su l'intenzione di B. Tasso vedi PINTOR, *Delle liriche di B. Tasso*, Pisa, Nistri, 1899, p. 46. — SPADOLINI, *Reminiscenze dantesche in uno sconosciuto poema del secolo* XVI, in *Giornale dantesco*, X, p. 180 e sgg.

Pag. 139. Il nome del BALDOVINETTI è solo nella edizione di Firenze, 1533. la quale è la seconda, essendo stato pubblicato il poema a Venezia, nel 1528,

Pag. 140. Su *La Nova Spagna* vedi il mio studio *La rotta di Roncisvalle nella lett. rom. ital. del cinquecento* in *Propugnatore*, vol. XX, p. 1.ª, 138 sgg.

Id. Su l'Arienti vedi FRATI, *Un poema ignoto d'imitazione ariostesca* in *Rivista della Bibl. e degli Archivi,* 1900, p. 53 e sgg.

Id. Il poeta parmigiano ANDREA BAJARDI, autore di non ispregevoli rime e di un romanzo in volgare, il *Filogine*, avrebbe anche scritto, secondo il DONI, un poemetto cavalleresco *La tromba di Orlando* (cfr. FOGLIAZZI, *Notizie intorno al poeta A. Bajardi*, Milano, 1756, p. XXI), ma del poema non si ha affatto notizia.

Pag. 141. B. Croce suppone che Tullia abbia avuto tra mano una delle traduzioni spagnuole del romanzo, lavorate nel primo ventennio del secolo, priva di « indicazione d'autore », o che ella ignorasse che il libro era originalmente italiano *(La lingua spagnuola in Italia,* Roma, 1895, pag. 76; cfr. in proposito la *Rass. bibliogr.*, VII, pag. 391).

Pag. 147. *Girone il cortese, romanzo cavalleresco di Rusticiano da Pisa* ecc. Firenze, 1855. *Gli egregi fatti del gran re Meliadus, con altre rare prodezze del re Artù*, Venezia, Aldo, 1558-60. Del *Girone* si ha un'altra versione, contenuta in un codice magliabechiano, per cui vedi *Etruria*, II (1852), p. 145 e sgg. Sui rapporti tra le diverse redazioni vedi LÖSETH, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de R. de Pise*, Paris, 1891.

Pag. 143. Per il *Lancillotto* del VALVASONE vedi le mie *Ricerche letterarie*, p. 102 e sgg. — P. PROVASI, *La « cerva delle fate » di E. da Valvasone* in *Pagine friulane*, XV, 6.

Su l'Alamanni il recente e dotto volume di H. HAUVETTE, *Luigi Alamanni* (1495-1556), *sa vie et son oeuvre*, Paris, Hachette, 1903 ;e a proposito di questo, P. LAUMONIER, *L. Alamanni, son influence sur la Plèjade française* in *Revue de la Renaissance* IV, 6–9. — GUALTIERI, *Dei poemi epici di L. Alamanni,* Salerno, Tip. Nazionale, 1888.

Pag. 147. Sul poema epico-romanzesco in generale è da vedere anche F. ERMINI, *L'Italia liberata di G. G. Trissino,* Roma, 1895, cap. I–II. — E. DE MICHELE, *L'Avarchide di L. A.*, Aversa, Fabrozzi, 1895, nel quale opuscolo si indagano le relazioni tra il poema italiano e l'Iliade; U. RENDA, *L'elemento brettone nell'Avarchide di L. A.* in *Studi di lett. it.*, vol. I, p. 1 e sgg.

Pag. 155. Il CANELLO, op. cit., 132 e seg., volle dimostrare che l'Alamanni « colse delle analogie tra l'Europa del secolo XVI, tutta circuita quasi dal gran braccio dell'impero tedesco ; e l'Europa del secolo V esordiente, tutta minacciata dalle invasioni e dal dominio germanico, e strenuamente difesa... dal mitico Arturo... e ideò l'*Avarchide.* Il GUALTIERI prima, e più tardi e meglio il RENDA, mostrano che egli si è ingannato. — Sulle aspirazioni politiche degli esuli fiorentini vedi FLAMINI, *Studi di stor. lett. ital. e straniera*, Giusti, Livorno, 1895, p. 228 e sgg.

Pag. 158. Su l'erronea attribuzione all'Alamanni dei *Dodici canti* (cfr. CASTETS in *Revue de lang. rom.,* XLI, 10-12 e sgg., ove essi sono pubblicati) vedi le osservazioni di H. HAUVETTE in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XXXV, 171, riprodotte nel volume citato.

Id. Sul *Discorso* del GIRALDI (ristampato nei due volumi della *Biblioteca rara* del Daelli: *Scritti estetici di Giamb. Giraldi*, Milano, 1864) e sull'*Ercole* vedi F. BENEDUCCI, *Il Giraldi e l'epica nel Cinquecento,* Bra, Racca, 1896.

Il Benedicci torna poi sulla questione del *Discorso* giraldiano nello scritto *Ancora la causa Giraldi-Pigna* (in *Scampoli critici*, Oneglia, Ghilini, 1899, p. 43 e sgg.), in cui risponde alle osservazioni di V. Rossi nella *Coltura*, nuova serie, XVI, 336. — I *Documenti giustificativi della priorità di G. B. Giraldi nell'opera dei romanzi* sono nel secondo volume degli *Scritti estetici* citati. — G. B. Pigna, *I Romanzi, nei quali della poesia e della vita dell'Ariosto con nuovo modo si tratta,* Venezia, Valgrisi, 1554. — Minturno, *Dell'arte poetica dialoghi quattro:* vedi il libro primo, in cui tratta dell'*Epica*, in principio.

Pag. 163 Su *l'Amadigi di Gaula* vedi i miei *Studi sui poemi romanz. ital.*, II (in *Giorn. stor. della letteratura ital.*, XXV, p. 249 sgg.); Pintor, op. cit., i primi tre capitoli. Per la storia del testo Bongi, *Annali* ecc., II, p. 97 e sgg. (un abbozzo del primo canto dell'*Amadigi* in un codice dell'Oliveriana di Pesaro; cfr. D. Tordi, *Il codice autografo di rime e prose di B. Tasso,* Firenze, G. A. Materassi, 1902). — Foffano, *Il Floridante di B. Tasso* in *Arch. stor. lombardo,* XXII, p. 232 e sgg., e di nuovo *Giorn. stor. d. lett. ital.*, XXVII, p. 188.

Pag. 188. Per la questione sui rapporti tra il Verdizzotti e il Tasso, vedi Belloni, *Gli epigoni della Ger. liberata*, Padova, Draghi, 1893, p. 71 e sgg.; *Di un altro ispiratore del Tasso* in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XXVIII, 176, ristampato in *Frammenti di critica lett.*, Milano, Albrighi e Segati, 1893. Vedi anche Solerti, *Vita di T. Tasso,* Torino, Loescher, 1895, v. I, 52. Al Belloni contraddice E. Proto in *Quistioni tassesche*; *G. M. Verdizzotti e il Rinaldo* (in *Rass. crit. di lett. it.*, VI, p. 97 e sgg.). — Del Verdizzotti si hanno inediti nella Comunale di Ferrara alcuni discorsi critici sul *Furioso* (Belloni, *Gli Epigoni* ecc., Padova, Draghi, 1893, p. 80 *n.*).

Pag. 189. Sul Cataneo e in particolare su la *Marfisa* G. Mazzoni, *Un maestro di T. Tasso* in *Tra libri e carte,* Roma, Pasqualucci, 1897.

Pag. 190. Sul *Rinaldo* del Tasso G. Mazzoni nella Prefazione al poema, ristampato tra le *Opere minori in versi di T. T.*, Bologna, Zanichelli, 1891 e Carducci, ivi, vol. III, p. 505; E. Proto, op. cit.; B. Cotronei, *Il Rinaldo del T. e il Pastor fido del Guarini* in *Giorn. stor. d. lett. it.*, XI, p. 161 e sgg.; G. Patari in *Riv. pugliese,* 1893, n. 4. Altra edizione a cura di G. Mazzoni è quella che fa parte della *Piccola bibl. italiana* del Sansoni.

Pag. 197. Sul *Fidamante* vedi lo studio del Belloni in *Propugnatore,* nuova serie, IV, parte I^a^, p. 125 sgg., e del medesimo *Gli epigoni*, pag. 6.

Pag. 198 Sull' *Alfeo* v. Belloni *Gli epigoni* ecc., p. 182. — Su l'*Ira di Orlando* vedi Neri, *F. Asinari conte di Camerano, poeta del sec. XIII* in *Atti e mem. dell'Acc. reale ecc. di Torino,* 1902, p. 213 e sgg. della parte seconda. Ivi la citazione del *Discorso sopra la scienza militare di T. Tasso* del Napione, Torino, 1777.

Pag. 200. La storia della polemica nel Vivaldi, *La più grande polemica del Cinquecento,* Catanzaro, Caliò, 1895. — Lo scritto del Sassetti in M. Rossi *Un letterato e mercante fiorentino del sec. XVI, F. Sassetti,* Lapi, Città di Castello, 1900.

Pag. 201. Un ammiratore dell'Ariosto, scrivendo ad un amico che aveva dato carico al poeta di essere « duretto alquanto, barbaro e scabroso » nega che sia tale e tutt'al più gli concede che sia « alquanto difficiletto per quelli che poca pratica n'hanno » (cfr. la comunicazione di Volpi in *Rass. bibliog. della lett. it.*, vol. X, 239).

Id. Vedi la pubblicazione di O. Zenatti, *F. Patrizio*, *Orazio Ariosto e T. Tasso,* Verona, Franchini, 1889. — Un cenno su la questione teorica del poema romanzesco in Di Niscia, *La Ger. conquistata e l'arte poetica di T. Tasso,* in *Prop.*, nuova serie, vol. II, p. I, p. 272 e sgg.

Pag. 202. Ripeto, modificandole, cose già dette nel mio citato studio *Pro e contro il Furioso.*

Pag. 204. Cfr. per il Graziano il mio citato studio *La rotta di Roncisvalle*, pag. 68-112.

NOTE AL CAPITOLO QUARTO.

Su gli scritti giocosi del Folengo, e specialmente sulla *Moschaea*, vedi Marcheselli, vol. cit., p. 29 e sgg. Sul *Baldus*, per la parte che ci riguarda, Luzio, *Nuove ricerche sul Folengo* in *Giorn. stor.*, XIII, 159 e XIV, 365 e sgg., nonchè *Studi Folenghiani* (n. 26 della *Bibl. critica* del Sansoni). — Sull'*Orlandino* V. Russo, *La Zanitonella e l'Orlandino di T. F.*, Bari, Petruzzelli e f., 1890 — Sul Folengo come parodiatore della poesia cavalleresca, il magistrale studio dello Zumbini, *Il Folengo precursore del Cervantes,* in *Studi di lett. it.*, Firenze, Le Monnier, 1894.

Pag. 208. La *Moschaea* fu tradotta in italiano da Francesco Antolini (Milano, 1817) e in veneziano da Pietro Gerlin (Bassano, 1806).

Pag. 214. Le *Maccaronee* furono tradotte da più d'uno: dall'abate Porrini, accademico affidato di Pavia, nel seicento; da I. Landoni, milanese, sul principio del decimonono.

Id. Su l'*Orlandino* dell'Aretino (ripubblicato senza note nè introduzione nella *Scelta di curiosità letterarie* del Romagnoli, n. 95) il lavoro di Luzio già citato.

Pag. 216. Per l'*Astolfeide* il citato articolo del Guathiez. Peccato che vi si parli troppo fuggevolmente e non si dia nemmeno un compendio del poemetto. Cfr. anche Simiani, *Bozzetti critici*, Milano, Battezzati, 1880.

Pag. 217. Il Melzi afferma di aver veduto nella Corsiniana un poemetto del Dragoncino, *Vita del solazzevole Buracchio figliuolo di Margutte e di Tanunago suo compagno* (senza luogo e nome di stampatore, 1547). Evidentemente si tratta di roba burlesca; ma io non ho da dare, per il momento, altre notizie.

Id. Vedi la edizione di queste *Stanze* curata dall'abate Morelli, Bassano, 1806.

NOTE AL CAPITOLO QUINTO.

Pag. 218. Chiabrera, *Poemi eroici postumi*, Genova, 1656.

Pag. 219. Sul libro del Laffi vedi la mia *Rotta di Roncisvalle,* pag. 113; Paris, *Roncevaux* in *Légendes du moyen âge*, Paris, Hachette, 1903; G. Rossi, *Roncisvalle nei ricordi di un pellegrino del seicento* in *Fanf. della dom.*, XXV, n.° 9 e sgg.

Pag. 222. La edizione del 1560 del *Carlomagno* reca in fondo al volume un'*Apologia* dell'autore, che risponde a venti critiche mossegli da un censore.

Pag. 224. Non ignoro il recente articolo di N. Busetto (in *Archivio Veneto*, XXVI, vol 2.°, p. 515 sgg.) nel quale si enuncia una nuova interpretazione della poesia eroicomica. È prematuro giudicare una teoria della quale si ha qui poco più che l'enunciazione. Ad ogni modo parmi accettabile il concetto dell'autore, che cioè nei poemi eroicomici del seicento si satireggi la società borghese, i popolani rifatti, « ora adeguati alle volgarità della vita plebea, ora beffardamente sollevati ne' cicli dell'epopea »: a patto però che non ci si veda solamente ed esclusivamente quest'ultimo intento.

Pag. 226. Il giudizio dal Buonaroti sul De Bardi in *Opere varie*, Firenze, Le Monnier, 1863, prefazione all'*Aione*.

Pag. 227. Su gli elementi comici nella poesia romanzesca Zacchetti, *Dal poema epico al poema eroicomico*, Melfi, Grieco, 1898. — Vedi anche G. Zaccagnini, *L'elemento satirico nei poemi eroicomici burleschi ital.* (in *Studi di lett. it.,* III, fasc. 2, 1901).

Pag. 231. Restori, *Il Carlo Magno* ecc., Cremona, Foroni, 1891.

Pag. 231. Zacchetti, *Il Ricciardetto di N. Z.*, Paravia, 1899 (vedi la im-

portante recensione di G. Mazzoni, in *Rass. bibl.*, a VII, p. 293); Bernini, *N. Ricciardetto di N. F.*, Bologna, Zanichelli, 1900, in cui si studia specialmente la forma.

Pag. 234. Mi servo delle *Poesie scelte di Pietro Bagnoli con un discorso e con note di Augusto Conti*, Firenze, Le Monnier, 1857. Dalla dotta ed elegante prefazione di quest'ultimo apprendo che il Bagnoli pubblicò anche « un discorso sull'Orlando » (non so se si debba intendere del *Furioso*, di cui il Bagnoli era caldissimo ammiratore, o del suo poema); ma io non ho potuto vederlo.

Pag. 235. Satirico e bello è il tratto che si può intitolare « ordini civili istituiti da Orlando in una nuova città » di cui sarà re Corissandro, uno de' paladini.

Pag. 236. Su la *Marfisa* del Gozzi dettò alcune lezioni il De Sanctis, quando insegnava a Zurigo. Per lo schema di esse vedi gli *Scritti vari inediti* già citati, vol. I, p. 375.

Pag. 239. Rajna, *I Rinaldi o i cantastorie napoletani* in *Nuova Antologia,* 15 dic. 1878. — G. Pitrè, *Le tradizioni cavalleresche in Sicilia*, in *Romania,* v. XIII, pag. 315 e sgg. — Mazzoleni, *Gli ultimi echi della legg. cavalleresca in Sicilia* in *Atti e rendiconti dell'Accademia di Acireale,* vol. III, 1891. Per altri scritti su questa materia vedi la nota bibliografica a pag. 2 dello studio del Mazzoleni.

Anche nella Toscana si troverebbe qualche traccia di cosiffatte recite e composizioni popolari. Cfr. un recente articolo di M. Vanni su un « maggio » o « bruscello », come lo chiamano, intorno alla rotta di Roncisvalle, nel volume collettivo offerto allo Scherillo e citato più sopra.

INDICE PER AUTORI

INDICE PER TITOLI

AUG 1 2 2003

T)

out)

NT DELIVERY

/R: 20030825